BRUNO SNELL

LAS FUENTES DEL PENSAMIENTO EUROPEO

EDITORIAL RAZON Y FE

BRUNO SNELL
Profesor en la Universidad de Hamburgo

LAS FUENTES DEL PENSAMIENTO EUROPEO

ESTUDIOS SOBRE EL DESCUBRIMIENTO DE LOS VALORES ESPIRITUALES DE OCCIDENTE EN LA ANTIGUA GRECIA

EDITORIAL RAZÓN Y FE S. A.
Exclusiva de venta: Ediciones FAX
Zurbano 80
MADRID

«FORMAS DEL ESPIRITU»

Colección dirigida por Jorge Blajot SJ

1.—ANDRÉ BLANCHET SJ, *La literatura y lo espiritual.* I. *Mezcla de famosos.*

2.—ANDRÉ BLANCHET SJ, *La literatura y lo espiritual.* II. *La noche de fuego.*

3.—ANDRÉ BLANCHET SJ, *La literatura y lo espiritual.* III. *Clásicos de ayer y de hoy.*

4.—BRUNO SNELL, *Las fuentes del pensamiento europeo.*

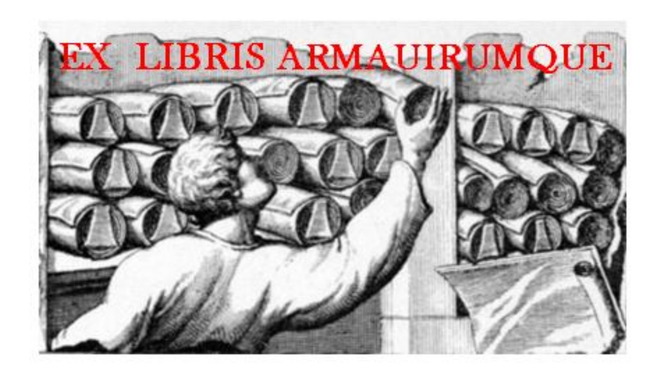
Original alemán: BRUNO SNELL, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen.*—Claassen Verlag, Hamburg.

Traducción por

JOSE VIVES SJ

M. A. (Oxford). Doctor en Filología Clásica

Nihil obstat: Enrique Pascual. Madrid, 21 de abril de 1965.—Imprímase.



Es propiedad
Impreso en España 1965
N.º Rgtr.º 2573-65
Depósito legal: M. 13.933.—1965

Bolaños y Aguilar, S. L. - General Sanjurjo, 20. - Madrid, 1965.

INTRODUCCION

El pensar europeo empieza con los griegos, y desde entonces no hay otra manera de pensar. Los europeos no tenemos otra opción. Tenemos la seguridad de que cuando filosofamos o hacemos ciencia siguiendo esta forma griega de pensar, independientemente de las condiciones históricas de su desarrollo, estamos tendiendo a lo absoluto e inmutable: tendemos a la Verdad. Más aún, no sólo tendemos, sino que realmente alcanzamos algo absoluto, constante y verdadero.

Por otra parte, esta forma de pensar ha ido desarrollándose según un proceso histórico, entendiendo aquí la palabra desarrollarse en un sentido mucho más literal del que podría creerse. Estamos ya tan habituados a tomar como insustituible esta manera de pensar, que ingenuamente creemos que puede sin más proyectarse a otras formas de pensamiento distintas de la nuestra. Desde principio del siglo XIX una mayor conciencia histórica ha ido superando la concepción racionalista, según la cual la idea que se hubiera tenido del espíritu humano a través de los tiempos hubiera sido siempre la misma. Pero todavía se hace difícil comprender los orígenes del pensamiento griego, por la sencilla razón de que se interpretan los primeros testimonios de Grecia demasiado según los módulos de nuestras concepciones modernas. En particular, la *Ilíada* y la *Odisea,* que constituyen los comienzos de la tradición griega, nos hablan de una manera tan intuitiva y nos impresionan con tal fuerza, que fácilmente podemos olvidar la diferencia tan radical que hay entre todo lo homérico y lo que a nosotros nos es familiar.

Si queremos seguir el proceso que va desde la cultura griega primitiva hasta el pensamiento europeo, hemos de darnos cuenta de que el nacimiento del pensamiento entre los griegos implica una verdadera revolución. No se trata de que los griegos mediante unas formas de pensar previamente dadas adquirieran nuevos conocimientos científicos o filosóficos, o simplemente mejoraran métodos más antiguos, por ejemplo de procedimiento lógico. Los griegos crearon de raíz lo que nosotros llamamos el pensamiento. Ellos descubrieron el alma humana y el espíritu humano. A ellos se deben los fundamentos de una nueva concepción que el hombre tiene de sí mismo. Este proceso de descubrimiento de lo espiritual se ofrece ante nuestros ojos en la historia de la poesía y de la filosofía a partir de Homero. La epopeya, la lírica, el drama, los intentos de captar de manera racional la naturaleza y la esencia del hombre, son las etapas de este camino.

Hablamos del «descubrimiento» de lo espiritual en sentido distinto de cuando hablamos del «descubrimiento» de América por Colón. América existía aun antes del descubrimiento; pero el espíritu europeo empieza a existir por el hecho de ser descubierto: su existencia independiente está en la conciencia del hombre. Sin embargo, la palabra «descubrimiento» es adecuada. Lo espiritual no se «inventa», como puede el hombre inventar un instrumento que perfeccione la capacidad de sus órganos corporales, o un método para afrontar determinados problemas. Lo espiritual no es algo que pueda concebirse a voluntad o que uno pueda conformar a su gusto, como se pueden conformar los inventos a la finalidad a que se destinan: no tiene una finalidad concreta, como los artefactos, sino que en un cierto sentido es algo que posee «verdad» aun antes de ser descubierto: una verdad bajo diversa forma, todavía no como espíritu.

Aquí se nos presentan dos dificultades de terminología: La primera surge de un problema filosófico: cuando decimos que los griegos descubrieron lo espiritual, y, no obstante, queremos decir que en cierto sentido lo espiritual comienza a existir por este descubrimiento, es evidente que estamos usando un lenguaje metafórico; pero es un lenguaje metafórico inevitable, el único lenguaje que podemos usar para expresar lo que que-

remos. Sobre lo espiritual no se puede hablar más que metafóricamente.

Semejante dificultad ofrecen también las demás expresiones que empleamos en este contexto: cuando decimos que el hombre alcanza el conocimiento de sí mismo, o se reconoce a sí mismo, por «conocimiento» o «reconocimiento», no entendemos lo mismo que entendemos cuando decimos que conocemos una cosa o que reconocemos a una persona. En el conocimiento o reconocimiento del propio yo, tal como aquí usamos estas expresiones, el yo existe propiamente en y por el acto en que se conoce o reconoce [1]. Cuando decimos que lo espiritual «se manifiesta», significando con ello, no un proceso o resultado de la propia actividad del hombre, sino un acontecimiento metafísicamente objetivo, tal «manifestarse» no se usa en el mismo sentido en que decimos que «un hombre se manifiesta», significando con ello que uno sale fuera de un escondite. El hombre es el mismo antes que después de esconderse: el espíritu humano tiene existencia para nosotros en cuanto se manifiesta, en cuanto aparece en manifestaciones particulares. Lo mismo podríamos decir al hablar de «Revelación» en un sentido religioso. Una epifanía de la divinidad presupone que Dios existe antecedentemente a su revelación. Pero lo espiritual se revela «a sí mismo» en cuanto adquiere ser por primera vez a través de tal manifestación («se hace» a sí mismo) en el curso de la Historia. El espíritu humano aparece tan sólo en la Historia; fuera de la Historia y fuera de la Humanidad no podemos decir nada de su esencia. Dios puede revelarse con un solo acto de una vez, pero el espíritu humano se va revelando de manera limitada a través de los hombres, a través del modo de ser de cada uno. Ahora bien, cuando en la concepción cristiana hablamos de Dios como de un ser espiritual —y por ello nos es tan difícil tener un concepto claro de Dios— presuponemos toda una concepción de lo espiritual que fué, en realidad, la adquisición de los griegos.

Con las expresiones «autorrevelación» o «descubrimiento» del espíritu humano, no queremos tomar ninguna postura meta-

---

[1] Sobre tal uso metafórico «modificante» del lenguaje, cf. J. KÖNIG, *Sein und Denken*, Halle, 1937, especialmente p. 222.

física fundamental ni nos pronunciamos acerca de lo que pudiera ser lo espiritual antes o fuera de la Historia. Las expresiones «autorrevelación» y «descubrimiento» de lo espiritual no significan cosas fundamentalmente diversas. Tal vez la primera se aplica mejor a la época arcaica, en la que el conocimiento toma la forma de intuición mítica o poética. En cambio, los filósofos y pensadores científicos hablan más bien de «descubrimiento». Pero no se puede trazar una línea definida, como se verá en los capítulos XI y XVIII. En el presente estudio histórico dos razones militan en favor de la segunda expresión. Nos interesa, no el que algo haya salido a la luz, sino el que esto haya sido hecho con un conocimiento comunicable. En la Historia cuenta sólo lo que puede convertirse en posesión universal, y veremos que muchas cosas no pudieron ser descubiertas hasta un momento dado, pero rápidamente pasaron al dominio aun del lenguaje ordinario. Al contrario, hay descubrimientos que pueden caer en el olvido, y los descubrimientos que se refieren al reino del espíritu permanecen en la conciencia sólo a costa de una actividad constantemente operante. Por ejemplo, muchas cosas se olvidaron durante la Edad Media, y han tenido que ser nuevamente descubiertas; sólo que con la ayuda de la antigüedad se han podido redescubrir más fácilmente.

En segundo lugar preferimos hablar del «descubrimiento» que de la «autorrevelación» de lo espiritual, porque, como mostrarán las diversas fases del proceso que seguiremos, el hombre llega a concebir lo espiritual sólo a través del dolor, de la penuria, del trabajo. πάθει μάθος, «por el dolor a la sabiduría» es una sentencia que puede aplicarse a la Humanidad en general, aunque en sentido distinto del que tiene aplicada al individuo particular, a quien el sufrir hace prudente, de suerte que ande con precaución, no sea que tenga que sufrir de nuevo. La Humanidad puede en cierto sentido hacerse más prudente, pero no en el sentido de inmunizarse contra el dolor; si lograra esto, se cerraría el único camino viable para hacerse todavía más prudente.

En todo caso, no es posible separar de manera radical la explicación racional y la iluminación religiosa, la razón y la fe. No se puede concebir el «descubrimiento de lo espiritual» como el origen y desarrollo de simples ideas filosóficas o cien-

tíficas, sino que muchas de las aportaciones esenciales de los griegos al espíritu europeo se nos presentan bajo formas que nosotros, como vamos a ver, consideramos más como propias del pensamiento religioso que del profano[2]. Tal suena la exhortación a la conversión, la exigencia del retorno al ser propio y esencial, junto con la invitación a comenzar una existencia nueva. Así también, la llamada a despertar, que sacude a los que duermen encandilados con las cosas exteriores, puede adquirir tonos casi proféticos, especialmente si va acompañada de un nuevo modo de conocer y de una mayor profundidad en la dimensión del espíritu. Con todo, de todo esto se habla aquí sólo en cuanto hace referencia al desarrollo gradual de la conciencia que el hombre tiene de sí, tal como puede seguirse a través de la historia de la antigüedad.

La otra dificultad terminológica se refiere a una cuestión que pertenece a la historia de las ideas. Si decimos que lo espiritual fué descubierto por los griegos a partir de Homero, nos damos perfecta cuenta de que «lo espiritual» era concebido por Homero en forma muy distinta a como lo concebimos nosotros. Lo espiritual existía para Homero en un cierto sentido, pero no en el sentido que nosotros damos a la palabra. Esto significa que la expresión «lo espiritual» es una interpretación de algo —naturalmente, la interpretación adecuada, si no no podríamos hablar de «descubrimiento»— que previamente fué interpretado de otra forma, y, consiguientemente, existía de otra forma. Cuál fuera esta forma, se verá en nuestro estudio sobre Homero. Sin embargo, este «algo» es fundamentalmente inexpresable en nuestro lenguaje, pues cada lengua da ya con sus palabras su propia interpretación. Siempre que declaramos ideas que han sido expuestas en una lengua extraña, uno tiene que acotar: «tal palabra extranjera significa tal cosa en español..., pero al mismo tiempo no significa esto exactamente». La dificultad es tanto mayor cuanto más extraña sea la lengua y más lejanas sean nuestras concepciones de las concepciones que ella expresa. Así, pues, cuando queremos expresar en nuestra propia lengua lo expresado en una lengua extraña

[2] Cf. W. Jaeger, *Die Theologie der frühen griechischen Denker*, Stuttgart, 1953; edición castellana, *Teología de los primeros filósofos griegos*. Méjico, 1952.

—tal es la tarea del filólogo—, si no queremos caer en vaga charlatanería, no tenemos más remedio que hallar primero expresiones aproximativas, en cuanto se pueda, y luego negar aquello que en tales expresiones no corresponde exactamente a la concepción original. Sólo por el ejercicio de esta actividad negativa se puede llegar a fijar los límites de lo extraño. Entonces podremos llegar a la convicción de que, a pesar de todo, lo extraño es inteligible para nosotros, es decir, que podemos dar pleno sentido a lo que hemos delimitado por el mencionado proceso de negación, aunque no podamos expresar exactamente este sentido con nuestro lenguaje. Pero, al menos tratándose de lo griego, no hemos de ser demasiado escépticos en este punto: se trata de nuestro propio pasado espiritual, y las páginas que siguen tal vez puedan mostrar que lo que a primera vista aparece como radicalmente extraño, es, en realidad, muy natural, y en todo caso mucho más simple que las complicadas concepciones modernas; y que si no podemos alcanzar el pasado con un simple acto de rememoración, al menos se nos ofrecen posibilidades de reconocer en él el ir y venir de los hilos que forman el tejido de nuestro propio pensamiento.

Si en las páginas que siguen se dice, por ejemplo, que el hombre homérico no conocía todavía lo espiritual, el alma, y muchas otras cosas, no quiere esto decir que el hombre homérico no pudiera todavía gozar de algo o pensar, etc. Esto sería absurdo. Sólo queremos decir que tales actividades todavía no se interpretaban como una actividad del espíritu o del alma. *En este sentido*, no se da todavía el espíritu o el alma. Esto significa por implicación que en la época arcaica todavía no se da la conciencia de la personalidad del hombre individual. Con esto tampoco quiere negarse que las grandes figuras de los poemas homéricos tengan determinados contornos individuales; pero sus reacciones, magníficas y típicas, no están referidas de una manera explícita a una personalidad con voluntad y unidad espiritual, es decir, a un espíritu personal o un alma personal.

Naturalmente, había «algo» que hacía las veces de aquello que los griegos posteriores concibieron como espíritu o alma. En este sentido sí que tuvieron los griegos homéricos espíritu y alma; pero hablaríamos de una manera muy imprecisa e

inexacta si sólo por esto dijéramos que conocieron el espíritu o el alma: el espíritu y el alma sólo se conocen cuando hay conciencia de sí mismo. La precisión de los términos es aquí todavía más necesaria que en otras cuestiones filológicas: la experiencia muestra cuán fácil es caer en monstruosos errores.

Para señalar lo que es específicamente europeo en el desarrollo del pensamiento griego, no hay necesidad de contraponerlo al pensamiento oriental. Ciertamente, los griegos tomaron muchas concepciones y motivos de las antiguas culturas de Oriente; pero los aspectos de que aquí tratamos son, sin duda, independientes de lo oriental. El pensamiento europeo primitivo nos es conocido a través de Homero en unos poemas tan completos, que no hemos de temer el sacar conclusiones, incluso *ex silentio*. Si no se presentan en Homero cosas que nosotros, según nuestra manera moderna de pensar, esperaríamos sin más, se puede conjeturar que tales cosas no fueron todavía conocidas de Homero; especialmente valdrá esto si se descubren varios «huecos» de este género en intrínseca interdependencia, o si a primera vista se descubre en Homero un conjunto extraño que puede formar una unidad sistemática con tales «huecos». Paso a paso y según un orden sistemático, va apareciendo a lo largo del desarrollo del pensamiento griego lo que llevó finalmente a la concepción europea de lo espiritual y del alma, que es lo mismo que decir la concepción europea de la filosofía, la ciencia, la moral y la religión.

Nuestra investigación acerca del significado de lo griego seguirá caminos distintos de los que siguió en el tiempo del clasicismo alemán; no buscamos aquí un tipo humano perfecto, que por lo mismo estaría fuera de la Historia, sino que precisamente queremos seguir paso a paso el proceso histórico de lo que los griegos fueron consiguiendo. Tal enfoque histórico no es que haya de llevar necesariamente a una relativización de los valores, sino que permite decir cuál ha sido la aportación de cada época a la historia del mundo, aportación grande o pequeña, profunda o superficial, de influjo duradero o efímero. Sin embargo, la Historia no es una corriente ilimitada; sólo se dan ciertas limitadas posibilidades en el reino de lo espiritual, y, consiguientemente, son pocos los puntos en

que aparece algo esencialmente nuevo, y son limitadas las formas en que ello puede manifestarse.

Un científico o un filólogo pueden alcanzar nuevos conocimientos en la paz de la contemplación; pero los descubrimientos de los griegos de los que aquí se habla sacuden la misma esencia del hombre y se presentan como experiencias ya formadas. La fuerza con que irrumpen no es algo personal que pudiera tomar cualquier forma a capricho, sino que, como irrupción histórica de una nueva conciencia del espíritu, está condicionada, por una parte, a la situación histórica, y, por otra, a las formas en las que el mismo espíritu puede hacerse comprensible. Nuestra exposición mostrará que determinados fenómenos primitivos del espíritu se presentan de nuevo a la conciencia una y otra vez en diversas formas, imprimiendo a veces por sí mismos un sello especial al saber humano. Lo que hay de histórico y lo que hay de sistemático en un proceso de esta naturaleza tenía que ser tratado por igual en una historia de lo espiritual como es la presente. Con ello surgen, naturalmente, dificultades de exposición, pues uno no puede exponer al mismo tiempo dos cosas distintas, a saber: un sistema de la Historia y una historia de determinados elementos reductibles a sistema. Por ello, parece más adecuada la forma de ensayo, en la que puede predominar, ora un interés, ora el otro. Lo sistemático aparecerá principalmente en el capítulo XII, mientras que en los capítulos I al IX, en los que he querido sacar a luz el proceso histórico, de propósito he procurado que lo sistemático quedase relegado a segundo término [3].

No intentaremos aquí una interpretación o exposición completa de la poesía y filosofía de los griegos, ni siquiera una introducción a la riqueza viviente y original del arte griego, sino más bien un conocimiento exacto de la historia del espíritu. Ahora bien, para formular los resultados obtenidos en este terreno, de suerte que en caso de que no fueran verdaderos puedan ser refutados sólo por los hechos y no por otras teorías, ha sido necesario a veces hablar en abstracto.

---

3 Estas ideas, que trascienden al campo de la filosofía, han sido tratadas más ampliamente en mi libro *Der Aufbau der Sprache*, 1952.

Para fundamentar nuestra investigación sobre este suelo seguro de lo demostrable, fué necesario —al menos a mí no se me presentó otro camino— remontarse a los orígenes del problema del desarrollo de la cultura griega, limitando la cuestión en la forma: ¿Hasta qué punto tenían los griegos de tal período conciencia de sí mismos, y hasta qué punto no (o bien, todavía no) tenían tal conciencia? Poniendo la cuestión en esta forma quedan muchas cosas fuera de consideración, y algunos pensarán que son éstas precisamente las mejores y más importantes. Es la víctima que hay que sacrificar al método. El que el hombre sepa algo o descubra algo es, aunque en otro sentido, una realidad tan exactamente descriptible y demostrable como el hecho de que tiene sensibilidad, sentimiento religioso o sentido de la belleza o del derecho. Tales realidades de nuestra conciencia pueden declararse por una paciente y reiterada aplicación del método comparativo; y aunque en el fondo se trata de cosas sencillas y aun simplicísimas, la necesidad de investigar y captar de manera segura las diferencias esenciales lleva a veces a regiones un tanto abstractas.

Para exponer con claridad los rasgos fundamentales del desarrollo espiritual de Grecia, he procurado limitarme en lo posible a un corto número de textos —algunos de los cuales aparecen una y otra vez en contextos diversos— y me he esforzado en iluminar de la mejor manera posible las etapas más significativas.

El punto de partida está, naturalmente, en la concepción homérica del hombre. Representando Homero para nosotros el estadio más remoto y lejano de la cultura griega, el primero de los estudios que siguen cae un poco fuera de los módulos señalados para los restantes; había que exponer con exactitud lo que hay de extraño y de originario en Homero, y esto no hubiera sido posible si no hubiéramos declarado algunos conceptos del pensamiento griego primitivo, que es lo mismo que decir algunos vocablos del lenguaje homérico. Tal labor presuponía la discusión de ciertas sutiles cuestiones de semántica, y debido a ello la filología especializada se hace más obstrusiva en este ensayo que en los restantes. El capítulo sobre los dioses olímpicos muestra cómo la religión homérica constituye el primer esbozo de la nueva concepción espiritual introducida por

los griegos. El desarrollo histórico de tal concepción se hace patente en las decisivas adquisiciones de los grandes poetas: en Hesíodo, en el origen de la lírica, en el origen de la tragedia y en el paso de la tragedia a la filosofía. La crítica que la comedia de Aristófanes hace al último de los trágicos, Eurípides, derrama nueva luz sobre el significado de este paso. Los capítulos que siguen sobre el saber humano y divino, sobre la conciencia histórica, sobre la exhortación a la virtud, sobre las comparaciones, sobre el símbolo del camino y sobre la formación de las ciencias naturales, van siguiendo el desarrollo de la concepción filosófica del hombre y de la naturaleza entre los griegos. Los ensayos sobre la «humanidad» y sobre Calímaco señalan cómo las adquisiciones del espíritu se convierten en posesión del hombre educado. El capítulo sobre la Arcadia muestra, con el ejemplo de las églogas de Virgilio, cómo lo griego hubo de ser transformado para poder convertirse en europeo. Los dos capítulos siguientes tratan de ciertas tendencias fundamentales del desarrollo del pensamiento griego, que pueden tener actualidad también en nuestro tiempo, y en el último se hacen algunas consideraciones metodológicas, que propiamente van más allá de los límites de este libro.

Estos estudios han ido surgiendo a lo largo de muchos años, de ordinario en forma de conferencias, y en parte se han publicado por separado. Pero desde un principio existía la idea de publicarlos como un conjunto. Muchos detalles han sido ahora retocados, especialmente en el trabajo más antiguo, que aparece ahora como el capítulo XII de esta obra.

1

LA CONCEPCION HOMERICA DEL HOMBRE

Desde Aristarco, el gran filólogo alejandrino, permanece como inconcuso fundamento de toda interpretación del lenguaje de Homero el principio de que no se pueden interpretar las palabras homéricas a partir del griego clásico y de que el que quiera entender a Homero no ha de dejarse influenciar por el uso lingüístico de tiempos posteriores. Tal principio puede aprovecharnos más a nosotros que al mismo Aristarco. Explicar a Homero a partir de sí mismo supone que uno comprende sus poemas con toda su vitalidad original; supone que uno puede dar de nuevo a las palabras homéricas en su contexto todo su antiguo brillo, comprendiendo su exacto sentido. Como el restaurador de un cuadro antiguo, puede el filólogo de hoy arrancar de muchos lugares la capa oscura de polvo y de barniz que los tiempos fueron dejando, de suerte que los colores recobren la luminosidad del momento creador del artista.

Cuanto mejor distingamos el significado de las palabras en Homero y en los tiempos clásicos, tanto más se nos hará perceptible la diferencia entre las diversas épocas, y entenderemos mejor el desarrollo espiritual de los griegos, así como la importancia de sus aportaciones. Pero a estos dos intereses —el de interpretación estética de la pregnancia y belleza de la lengua y el de la historia de la cultura— todavía se añade un nuevo interés particular de índole filosófica.

En Grecia vieron la luz concepciones sobre el hombre y sobre su pensar claro y despierto, que han determinado el

posterior desarrollo de las ideas en Europa. Lo que se alcanzó alrededor del siglo v nos sentimos inclinados a considerarlo como adquisición perenne. Pero cuán lejos se halle Homero de todo ello lo muestra su lenguaje. Hace tiempo que se observó que en las lenguas relativamente primitivas, la abstracción no se halla desarrollada, y que, en compensación, tales lenguas poseen una riqueza de expresiones referentes a lo concreto y sensible, que no se encuentran en las lenguas más desarrolladas.

Por ejemplo, Homero usa un gran número de verbos relativos a la vista: ὁρᾶν, ἰδεῖν, λεύσσειν, ἀθρεῖν, θεᾶσθαι, σκέπτεσθαι, ὄσσεσθαι, δενδίλλειν, δέρκεσθαι, παπταίνειν.

De tales verbos, muchos desaparecieron en el griego posterior, al menos en la prosa, esto es, en el lenguaje viviente, a saber, δέρκεσθαι, λεύσσειν, ὄσσεσθαι, παπταίνειν. Por el contrario, después de Homero sólo dos nuevos verbos aparecen relativos de la vista, βλέπειν y θεωρεῖν. Las palabras desaparecidas muestran que la lengua primitiva tenía ciertas necesidades de expresión que ya no tenía la lengua posterior; δέρκεσθαι significa tener un determinado tipo de mirada; δράκων, la serpiente, cuyo nombre se deriva de δέρκεσθαι, se llamaba así porque tenía una mirada particularmente temible. Propiamente significa «la que mira», no porque posea una vista especialmente penetrante, o porque su sentido de la vista funcione particularmente bien, sino porque lo que uno particularmente percibe ante ella es su mirada. Y consiguientemente, δέρκεσθαι denota en Homero no tanto la función del ojo cuanto el fulgor de la mirada tal como otro lo percibe. Así, se dice de la Gorgona, que tiene un mirar terrible; del jabalí rabioso, de mirada de fuego, πῦρ ὀφθαλμοῖσι δεδορκώς. Se trata de una cualidad expresiva del mirar: muchos pasajes homéricos resaltan con peculiar belleza cuando uno les da este sentido. En la *Odisea*, 5, 84-158, se dice de Ulises: πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων. δέρκεσθαι significa tener en la mirada un determinado tipo de expresión, y aquí se deduce del contexto que se trata del mirar nostálgico del que, lejos de su patria, mira sobre el mar. Si tuviéramos que agotar todo el contenido de la sola palabra δερκέσκετο (la forma iterativa tiene también su valor expresivo), tendríamos que parafrasear con expresiones

sentimentales: «solía mirar con mirada nostálgica...», o bien «su absorta mirada solía perderse sobre el mar». Algo así es lo que se encierra en la sola palabra δερκέσκετο. El verbo nos da una imagen sensible de una determinada forma de mirar, de la misma manera que en alemán las palabras *glotzen* o *starren* denotan una cierta forma de la mirada, aunque de tipo diverso. Puede decirse también del águila: ὀξύτατον δέρκεται, tiene una mirada aguda; pero con ello no se piensa tanto en la actividad del ojo mismo, que es en lo que pensamos nosotros cuando decimos «mirada aguda», «observar agudamente», sino que se piensa en el destello de los ojos, penetrante, como de rayo de sol, el cual se dice también agudo en Homero, porque lo penetra todo como una aguda arma. δέρκεσθαι se usa también a veces con un caso objetivo, y entonces significa, en el presente: «su mirada descansa en algo», y en el aoristo: «su mirada se dirige a algo», «recae sobre algo», o «echa a alguien una mirada». Esto se ve claro principalmente en los compuestos de δέρκεσθαι. En la *Ilíada,* 16, 10, dice Aquiles a Patroclo: «Tú lloras como una niña cuando la sacan del regazo de su madre, δακρυόεσσα δέ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ ἀνέληται y llorando «mira» ella a su madre, hasta que ésta la toma de nuevo». En alemán puede esto traducirse por «blicken», que originariamente significa brillar. Pero el sentido ordinario de «blicken» como el del castellano «mirar» es diverso, y equivale al del griego βλέπειν, que en la prosa posterior ocupó el lugar de δέρκεσθαι. En todo caso, el δέρκεσθαι de Homero no se refiere al sentido de la vista bajo el aspecto de su finalidad propia, es decir, como actividad peculiar del ojo que proporciona al hombre determinadas impresiones sensibles.

Lo mismo vale de otro de los verbos que, como hemos dicho, desaparecieron en el lenguaje posterior. Παπταίνειν es también un «mirar», un «mirar alrededor», inquisitivo, cauto o temeroso. Como δέρκεσθαι designa una cualidad externa de la mirada, y su significado primordial no está centrado alrededor de la función visiva como tal. Es característico el que ambos verbos (con la única excepción de un pasaje tardío en que se usa δέρκεσθαι) no se encuentran en primera persona;

se observa, pues, que δέρκεσθαι y παπταίνειν es algo que se concibe como realizado por otros más que por uno mismo.

Otra cosa hay que decir de λεύσσω. Etimológicamente se relaciona con λευκός, «brillante», «blanco»; y así, de los cuatro ejemplos que se encuentran en la *Ilíada* en los que el verbo tiene un complemento directo, tres se refieren al fuego o al brillo de las armas. Significa, pues, contemplar algo claro. Además, significa «mirar a lo lejos», de suerte que la palabra tiene un significado parecido al de la palabra alemana «schauen» en el verso de Goethe: *Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt* [1]. Se trata de una manera grande, alegre, libre de mirar. λεύσσειν es relativamente bastante frecuente en la primera persona, distinguiéndose en esto de δέρκεσθαι y παπταίνειν, que expresan aspectos de la mirada que uno percibe particularmente en otros. λεύσσειν denota, evidentemente, ciertos sentimientos que uno tiene en el acto de ver, especialmente en el acto de ver determinados objetos. Esto se manifiesta también por el hecho de que en Homero se encuentran expresiones como τερπόμενοι λεύσσουσιν (*Od.*, 8, 171); τετάρπετο λεύσσων (*Il.*, 19, 19); χαίρων οὕνεκα... λεῦσσε (*Od.*, 8,200), que denotan la alegría que acompaña a λεύσσειν. λεύσσειν no se usa jamás para designar una mirada preocupada o temerosa. Así, pues, esta palabra tiene como sentido específico un modo del acto de ver, algo que es extrínseco a la función misma de ver, que depende más bien del objeto que es visto y de los sentimientos que acompañan a la visión.

Algo semejante ocurre con el cuarto verbo de la vista, ὄσσεσθαι, que desapareció en la época post-homérica. Significa tener algo ante los ojos, especialmente algo que amenaza, de suerte que pasa ya a significar «presentir». También aquí se trata de un modo de ver determinado por el objeto y por el sentimiento que lo acompaña.

También otros verbos homéricos de la vista tienen su sentido peculiar dependiente de la manera de mirar o el momento afectivo. θεᾶσθαι es en cierto sentido «ver abriendo la boca». Finalmente, los verbos de la vista que más tarde se relacionaron en un mismo sistema de conjugación, ὁρᾶν, ἰδεῖν, ὄψεσθαι

---

1 Nacido para ver, destinado a contemplar.

muestran que originariamente la función de ver como tal no se expresaba con un único verbo, sino que se usaban varios verbos que designaban determinadas modalidades de la acción de ver [2]. No examinaremos aquí hasta qué punto pueda establecerse el significado originario de estos verbos en Homero, pues no podría hacerse brevemente.

Una palabra reciente que significa «ver», a saber, θεωρεῖν, no era orginariamente un verbo, sino que se deriva de un nombre, θεωρός, y significa propiamente «ser espectador». Pero se convierte luego en un verbo descriptivo de la visión, y significa «contemplar», «considerar». Con ello no quiere significarse ningún aspecto exterior del acto de ver, ninguna emoción concomitante, como tampoco la visión de un objeto determinado (aunque hubiera sido así en un principio). Simplemente no se trata de una modalidad sensible o afectiva de la visión, sino de una intensificación de la función propia y esencial de la vista. Se subraya la actividad por la que el ojo percibe un objeto. Este nuevo verbo expresa así precisamente lo que no aparecía en los verbos más antiguos.

Los verbos arcaicos se forman, al parecer, prevalentemente según las modalidades sensibles del acto de ver, mientras que más tarde es la propia función de ver la que determina exclusivamente la formación de los verbos. Las modalidades de la visión se denotan luego por medio de prefijos adverbiales. παπταίνω se describirá entonces como περιβλέπομαι «mirar alrededor» (*Etymologicum magnum*), etc.

Evidentemente, que los hombres homéricos se servían de los ojos esencialmente para «ver» es decir, para recibir sensaciones ópticas. Pero esto que nosotros con razón consideramos como la función propia, como lo objetivo en el sentido de la vista, no se les había revelado a ellos como esencial; y puesto que no poseían ninguna palabra que lo designase, en realidad no existía en su conciencia. En este sentido puede decirse que todavía no tenían conocimiento del sentido de la vista, o, para ponerlo de una manera todavía más chocante y paradójica, que todavía no podían ver.

---

[2] Cf. O. SEEL, *Festschrift Dornseiff*, 302 sgs.

Estas consideraciones nos llevan a preguntar cómo concebía Homero el cuerpo y el espíritu humanos.

Ya Aristarco hizo notar que la palabra σῶμα *(Soma)*, que más adelante significaba «cuerpo», en Homero no se usa jamás con referencia a un ser vivo. Σῶμα significa «cadáver». Entonces, ¿cómo designa Homero al cuerpo viviente? Aristarco creía que el cuerpo vivo en Homero era δέμας. Así es en determinados casos. «Tenía un cuerpo pequeño», se dice en Homero μικρὸς ἦν δέμας; «su cuerpo era como el de los dioses», es δέμας ἀθανάτοισιν ὅμοιος ἦν. Pero δέμας no es más que un insatisfactorio sustituto de «cuerpo». En realidad, no se encuentra más que en acusativo de relación, y significa «de estatura», «de forma»; y es, por tanto, limitado a unas pocas expresiones, como «ser alto», «ser pequeño», «ser semejante a uno», etc. En este sentido, Aristarco tenía razón: en el vocabulario homérico la palabra que mejor corresponde a lo que luego fué σῶμα, es δέμας.

Ciertamente, Homero tenía además otras palabras para designar lo que nosotros llamamos «cuerpo» y los griegos del siglo v llamaban σῶμα. Cuando decimos «su cuerpo se desmayó», el lenguaje homérico dice: λέλυντο γυῖα; «todo su cuerpo temblaba», se dice: γυῖα τρομέονται. Pero «su cuerpo manaba sudor», se dice en Homero: ἴδρως ἐκ μελέων ἔρρεεν; y «su cuerpo se llenó de fuerza», se dice: πλῆσθεν δ'ἄρα οἱ μέλε' ἐντὸς ἀλκῆς. En estos casos, cuando nosotros, según nuestra sensibilidad lingüística esperaríamos un singular, nos encontramos con un plural. En vez de «cuerpo», hallamos «miembros». γυῖα son los miembros en cuanto dotados de movimiento por medio de articulaciones [3], μέλεα son los miembros en cuanto dotados de fuerza debido a la musculatura. Además se hallan en Homero las palabras ἅψεα y ῥέθεα relacionadas con dichos conceptos. Pero podemos dejarlas aquí de lado: ἅψεα se encuentra únicamente dos veces en la *Odisea* en vez de γυῖα; ῥέθεα con este significado no es más que una mala interpretación, como veremos más adelante.

---

[3] Aristarco interpretaba γυῖα como brazos y piernas. (LEHRS, *Aristarch*, 119).

Si continuamos con este juego de traducir, no Homero a nuestra lengua, sino nuestra lengua a la de Homero, tropezaremos con otras maneras de traducir la palabra «cuerpo». ¿Cómo traduciríamos «estaba lavando su cuerpo»? Homero dice: χρόα νίζετο. ¿Cómo se dice en lenguaje homérico «la espada atravesó su cuerpo»? En este caso, Homero usa de nuevo la palabra χρώς *(Chrôs)*: ξίφος χροὸς διῆλθε. A causa de tales pasajes se ha pensado que χρώς significa «cuerpo», y no «piel» [4] Pero no puede ponerse en duda que χρώς en realidad es la piel. Ciertamente, no la piel en un sentido anatómico, la piel que puede arrancársele a uno —ésta es el δέρμα *(Derma)*—, sino la piel como superficie, como límite externo del hombre, substrato del color, etc. De hecho, hay una serie de expresiones en las que χρώς se usa todavía más claramente en el sentido de «cuerpo»: περὶ χροὶ δύσετο χαλκόν, «se vistió la coraza alrededor de su «cuerpo», literalmente, «alrededor de su piel».

A nosotros se nos hace difícili creer que en un tiempo el hombre no haya tenido una concepción clara, ni correspondiente expresión, del cuerpo como tal. De las expresiones mencionadas, que pueden tener en la frase el lugar de lo que luego fué σῶμα, sólo los plurales γυῖα, μέλεα etc., denotan el cuerpo en su corporeidad; χρώς denota únicamente el límite externo del cuerpo, y δέμας significa estatura, talla, y se usa sólo en acusativo de relación.

Las representaciones de hombres en el arte arcaico nos muestran igualmente que la sustancia corporal del hombre

---

4 Esto era evidentemente ya una interpretación antigua de Homero. Píndaro, cuando niño, aprendió seguramente en la escuela que en muchos pasajes χρώς equivale a σῶμα. Cuando en Pit. 1, 55, dice él de Filoctetes: ἀσθενεῖ μὲν χρωτὶ βαίνων, «andaba con piel enferma», se refería conscientemente a su «cuerpo viviente»; aunque ya conociera la palabra σῶμα con este significado, Píndaro la evita (no sólo aquí, sino en otras partes) porque todavía no había sido consagrada como palabra poética. Cuando la exégesis homérica más reciente dice que χρώς, en Homero significa siempre «piel», y nunca «cuerpo» (LEHRS, *Quaest. Ep.*, 1883, página 193), con ello se da a entender que antes había sido interpretado como «cuerpo». Una prueba de que Píndaro tenía ya el concepto de «cuerpo» se halla también en Nem. 7, 73, donde γυῖον se usa en singular; también aquí se trata de un sustituto «poético» de σῶμα.

no era concebida como una unidad, sino como una pluralidad. El cuerpo dotado de unidad orgánica, en el que todas las partes están relacionadas entre sí, no halla su representación hasta el arte clásico del siglo v. Con anterioridad, el cuerpo humano se construye por adición de partes singulares, como ha mostrado en particular Gerhard Krahmer[5]. Las representaciones de hombres de la época de los poemas homéricos se distinguen notablemente de lo que nosotros solemos considerar como dibujos primitivos, por ejemplo, de nuestros niños, aunque éstos también no hagan más que ir juntando miembros. Entre nosotros, los niños de ordinario pintan a un hombre en la forma de la figura 1; pero en los vasos griegos de

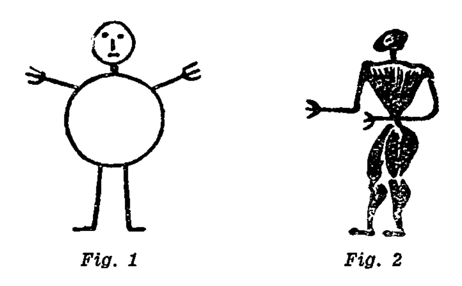


Fig. 1 *Fig. 2*

la época geométrica el aspecto de los hombres es como el de la figura 2.

Nuestros niños ponen un tronco como pieza central y principal, y le añaden cabeza, brazos y piernas. Pero en las representaciones geométricas falta precisamente esta pieza central; verdaderamente constan sólo de μέλεα καὶ γυῖα, esto es, miembros con recios músculos, unidos entre sí por medio de articulaciones bien marcadas. Seguramente el vestido tiene un papel importante en esta diversidad de concepción; pero más decisivo es el hecho de que los griegos de la época arcaica, de manera curiosa, ven al hombre como «articulado»: los distintos miembros se distinguen entre sí muy claramente, y las articulaciones quedan marcadas por el hecho de estar representadas como particularmente finas, mientras que, al contrario, las

---

5 *Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst,* 28. Hallisches Winckelmannsprogramm, Halle, 1931, p. 131.

partes musculosas están exageradamente realzadas. Los dibujos griegos de la época arcaica expresan la movilidad del hombre, mientras que los de nuestros niños expresan más bien su estructura compacta.

El hecho de que los griegos primitivos ni en el lenguaje ni en el arte figurativo reconozcan el cuerpo humano como una unidad, nos demuestra lo mismo que veíamos en los verbos de la vista: los verbos arcaicos de la vista conciben la actividad partiendo de las modalidades externas sensibles y de los gestos y sentimientos concomitantes, mientras que el lenguaje posterior tomó más bien como núcleo del significado verbal la función misma de la actividad. El lenguaje, evidentemente, tiende cada vez más a la realidad misma de las cosas; pero la realidad es una función que ni en sí misma ni en su apariencia sensible está necesariamente ligada a determinadas reacciones anímicas de sentido unívoco. Sin embargo, tan pronto como la función es reconocida y consigue una expresión verbal, empieza a existir como tal, y la conciencia de su existencia se convierte rápidamente en patrimonio común de todos. Así parece que sucede con el concepto de «cuerpo». Al interlocutor de los tiempos arcaicos le basta cuando se encuentra con alguien con nombrarle por su nombre: éste es Aquiles, o bien éste es un hombre. Si se quiere una descripción más detallada, lo primero que se designa es lo inmediatamente perceptible; la yuxtaposición de los miembros, su interdependencia funcional no se impone como algo esencial sino más adelante. También aquí la función es algo real; pero esta realidad no es dada como algo tan directamente perceptible ni es lo primero que se presenta claramente a la sensibilidad de uno. Pero tan pronto como esta encubierta unidad queda descubierta, se convierte en algo inmediatamente evidente.

Esta realidad empieza a existir para el hombre así que es vista como tal, tan pronto como se tiene conciencia de ella y empieza a ser designada por una palabra con la cual puede ser pensada. Es evidente que los hombres homéricos tenían cuerpo igual que los griegos posteriores; pero no tenían conciencia de él como «cuerpo», sino como «suma de miembros». Se puede decir, pues, que los griegos homéricos no tenían cuerpo en el pleno sentido de la palabra: el cuerpo, σῶμα, es una

interpretación posterior de aquellos que originariamente era concebido como μέλη o γυῖα, como miembros. De acuerdo con esto, Homero habla una y otra vez de «ágiles piernas», de «las rodillas que se mueven», de «los poderosos brazos»; estos miembros son para él lo que vive, lo que se le presenta ante los ojos [6].

Algo semejante se nos presenta en el reino de lo anímico, pues cuerpo y alma, carne y espíritu son conceptos opuestos, cada uno de los cuales queda determinado por su contrario. Donde no exista el concepto de cuerpo, no puede darse el concepto de espíritu, y viceversa. Así, pues, Homero tampoco tiene ninguna palabra propia para designar «alma» o «espíritu». ψυχή *(Psyché)*, la palabra que en el griego posterior significa alma, no tiene originariamente nada que ver con el alma que piensa y que siente. En Homero, ψυχή es únicamente el alma en cuanto «anima» al hombre, es decir, en cuanto lo mantiene en vida. También aquí parecemos encontrarnos a primera vista ante un vacío en el lenguaje homérico; pero, igual que en lo que se refiere al cuerpo, tal vacío puede llenarse por medio de otras palabras que, ciertamente, no significan exactamente lo mismo que las expresiones modernas, pero cubren las mismas necesidades. Por lo que se refiere al alma, las palabras de más importancia son ψυχή *(Psyché)*, θυμός *(Thymós)* y νόος *(noos)* [7]. Lo que Homero sabe sobre la ψυχή

---

[6] Propiamente Homero no tiene ninguna palabra que designe el brazo o la pierna, sino solamente la mano, el antebrazo, el sobrebrazo, el pie, el muslo, la pantorrilla. Igualmente falta una palabra que designe el tronco.

[7] Estas palabras fueron examinadas bien y exhaustivamente por Joachim Böhme en una disertación presentada en Gottinga: «Die Seele und das Ich bei Homer», 1929. Böhme subrayó ya rectamente que en Homero no hay expresión que corresponda a todo el conjunto anímico, lo que nosotros llamamos alma o espíritu. Las ideas que yo aquí expongo fueron ya apuntadas en una recensión del libro de Böhme en Gnomon, 1931, 74 sigs. Sobre νόος y νοεῖν cf. K. von Fritz, *Class. Philol.*, 38, 1943, 79 sigs., y 40, 1945, 223 sigs. Para más amplio examen del concepto de alma en Homero, cf. ante todo Herman Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 1951, 108 sigs.; E. R. Dodds, *The Greeks and the irrational*, 1951 (trad. española, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, «Revista de Occidente», 1960), cap. I, y R. B. Onians, *The origin of europaean thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, 1951, libro sugerente en muchos puntos, aunque no siempre convincente.

es que al morir abandona al hombre, que anda errante por el Hades; pero fuera de esto no sabe absolutamente nada de cómo actúa la ψυχή en el ser viviente. Las muchas teorías sobre la naturaleza de la ψυχή mientras permanece todavía en el cuerpo se fundan en conclusiones y analogías, pero no pueden invocar pruebas sacadas de los poemas homéricos. Vale la pena tener siempre presente cuán poco es lo que Homero nos dice sobre la ψυχή en el hombre viviente o moribundo, a saber: en primer lugar, que la ψυχή en caso de muerte o desfallecimiento abandona al hombre, y en segundo lugar, que el hombre arriesga su ψυχή en el combate, que lucha por su ψυχή, que anhela salvar su ψυχή, y cosas semejantes. No hay ninguna razón para suponer que nos hallamos ante dos diversos significados de ψυχή, como si en el segundo grupo de expresiones ψυχή significara «vida», aunque, indudablemente, nosotros traducimos ψυχή por «vida» en tales expresiones. Pero cuando se dice que el hombre lucha por su ψυχή que ariesga su ψυχή, que anhela salvar su ψυχή, se hace referencia al alma que abandona al hombre al morir.

Homero nos pinta con unos pocos rasgos cómo sale el alma del hombre: sale por la boca en forma de expiración —o también por las heridas— y vuela hacia el Hades. Allí tiene una existencia como de sombra o fantasma, como imagen (εἴδωλον) del muerto. La palabra se relaciona con ψύχειν, «soplar», y significa el aliento vital; por esto sale la ψυχή por la boca, siendo la salida por las heridas evidentemente algo secundario. Este aliento vital es, hasta cierto punto, casi un órgano objetivo, que se halla en el hombre mientras éste vive. Pero Homero no dice dónde reside esta ψυχή ni cómo actúa, y, por tanto, tampoco nosotros sabemos nada sobre ello. La palabra ψυχή recuerda claramente en tiempos homéricos, ante todo, el alma de un difunto, de suerte que Homero dice en cierto pasaje (*Il.*, 21, 569) «en él no hay más que una ψυχή, es un mortal»; pero evita usar esta palabra cuando quiere decir: «mientras el aliento vital permanezca en el hombre»; entonces dice (*Il.*, 10, 89) «mientras el aliento —ἀυτμή— permanezca en mi pecho y se muevan mis rodillas» [8]. Aquí se habla de «alien-

---

[8] εἰς ὅ κ' ἀυτμὴ ἐν στήθεσσι μένῃ καί μοι φίλα γούνατ' ὀρώρῃ.

to», pero el verbo «permanece» muestra que la concepción de ψυχή ha dejado su influencia, y esta concepción es la de aliento vital.

Quedan como términos que significan «espíritu» en Homero θυμός *(Thymós)* y νόος *(Nóos)*; θυμός es en Homero la causa de las emociones, mientras que νόος es el origen de los conceptos. La totalidad de lo anímico se halla así hasta cierto punto repartida entre estos dos órganos diversos. En varios pasajes, en las descripciones de muertes, se dice que el θυμός abandona al hombre. Esto ha llevado a suponer que el θυμός podía considerarse también como «alma», en competencia con ψυχή. Siete veces se usa la expresión: λίπε δ' ὄστεα θυμός, «el *Thymós* abandonó sus huesos, y dos veces: ὦκα δὲ θυμὸς ᾤχετ' ἀπὸ μελέων, «rápidamente salió el *Thymós* de sus miembros». Si sustituímos θυμός por «órgano de las emociones», la cosa se explica fácilmente. Sabemos que este órgano determina también el movimiento corporal, y tiene un claro sentido el decir que en el momento de la muerte tal órgano abandona los huesos y los miembros con sus músculos, que son los μέλη. Pero con ello no quiere decirse que el θυμός continúe existiendo después de la muerte, sino que se dice simplemente que lo que ponía en movimiento los huesos y los miembros desapareció.

Hay algunos pasajes más difíciles, en los que parece que θυμός y ψυχή se usan indistintamente. En *Il.*, 22, 67, se dice: ἐπεί κέ τις ὀξέϊ χαλκῷ τύψας ἠὲ βαλὼν ῥεθέων ἐκ θυμὸν ἕληται, «cuando uno lanzando certeramente el agudo bronce saque el θυμός de los ῥέθη. Aquí ῥέθη no puede interpretarse de otra manera que como «miembros», y así aparece la misma concepción que en el verbo arriba citado, a saber, que el θυμός desaparece de los miembros. Tal era ya la explicación de los antiguos [9].

Sin embargo, tropezamos con dificultades en los otros pasajes en que nos encontramos con la palabra ῥέθη en Homero. *Il.*, 16, 856; 22, 362: ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἄϊδόσδε βεβήκει, «la *Psyché* salió volando de los ῥέθη y se fué al Hades». Esto

---

[9] Apolonio, 138, 17: ῥέθη τὰ μέλη τοῦ σώματος. Schol. Il. 22, 68: ῥέθη δὲ τὰ ζῶντα μέλη δι' ὧν ῥέζομέν τι.

es algo curioso. De ordinario, la ψυχή abandona el cuerpo por la boca (*Il.*, 9, 409) o por las heridas (*Il.*, 14, 518; cf. 16, 505), y esto parece presuponer que la ψυχή ha de escaparse por alguna abertura del cuerpo humano. Frente a esto, la frase: «el alma salió volando de los miembros y se fué al Hades», no sólo suena muy raro, sino que hace presuponer que el alma residía en los miembros, cosa que no se dice en ninguna parte. Ahora bien, la palabra ῥέθος quedó en uso en el dialecto eólico; pero siempre con un significado distinto de «miembro». Ello se menciona en los escolios del verso citado en primer lugar [10] y se puede colegir que en Safo y Alceo ῥέθος significa «rostro». Sófocles en *Antígona,* 529; Eurípides en *Hércules,* 1.204, y Teócrito, 19, 16, tomaron de la lírica eólica la palabra ῥέθος con el significado de «rostro». De ello había concluído ya Dionisio *el Tracio* —según nos informa más adelante el citado escolio— que también en Homero ῥέθος significa el rostro [11]. Pero en la antigüedad se objetó que el alma en Homero puede abandonar el cuerpo también a través de las heridas. Pero la dificultad no puede resolverse tan fácilmente. En la *Il.*, 16, 586, nos encontramos con que, como decíamos arriba, el θυμός sale de los ῥέθη: debe querer decir los μέλη, porque si hemos declarado rectamente *Thymós* como principio del movimiento, tal principio puede desaparacer de los miembros, pero no del rostro o de la boca. En la *Il.*, 16, 586, se habla, en cambio de la ψυχή, y aquí sí que esperamos que abandone al hombre por la boca [12]. Todo se resuelve de manera facilísima en cuanto

---

10 El escolio arriba citado continúa: Αἰολεῖς δὲ τὸ πρόσωπον (ῥέθος), καὶ ῥεθομαλίδας τοὺς εὐπροσώπους φασί.

11 διὰ γὰρ μυκτήρων ἢ στόματος ἐκπνέομεν, Schol. B a Il. 22, 68.

12 Para Homero, la equivalencia ῥέθη, = «boca», sería una suposición; para los poetas eólicos, ῥέθη, = πρόσωπον es algo fundado en testimonios, pero que no podemos comprobar directamente. Pero que la explicación es correcta, lo confirma la existencia de la palabra ῥεθομαλίς y asimismo el hecho de que Sófocles, Eurípides y Teócrito usen igualmente ῥέθος como «rostro». Regenbogen, *Synopsis,* Festgabe für Alfred Weber, 1949, supone de nuevo para ῥέθη el significado «miembros»; pero no discute las razones en contra que aquí se exponen, aunque pretende hacer una investigación exhaustiva de la cuestión. La dificultad de admitir el plural ῥέθη = boca, junto al singular, ῥέθος, = rostro, me parece a mí menor que la de = ῥέθη, miembros. Cf. M. Leumann, *Homerische Wörter,* 218 sigs., y E. Fraenkel, *Glotta,* 32, 1952, 33.

nos preguntamos sobre la antigüedad de estos pasajes de la *Ilíada*. El pasaje 22, 68, es, indudablemente, muy reciente [13], y, como me demostró E. Kapp, hasta dependiente de Tirteo. Por tanto, el pasaje fué compuesto por alguien que no comprendía la palabra eólica ῥέθος, y que por lo demás ya no entendía tampoco muy bien el lenguaje homérico. El vió pasajes de la *Ilíada* como el de 13, 671, «el θυμός salió rápidamente de sus miembros» (μέλη), y el de 16, 856, «la ψυχή salió volando de los ῥέθη y se fué al Hades», y supuso las equivalencias θυμός = ψυχή y μέλη = ῥέθη, construyendo luego su verso: ἐπεί κέ τις ὀξέϊ χαλκῷ τύψας ἠὲ βαλὼν ῥεθέων ἐκ θυμὸν ἕλεται, siguiendo el modelo de otros como 5, 317; μή τις... χαλκὸν ἐνὶ στήθεσσι βαλὼν ἐκ θυμὸν ἕληται. Pero según el uso propiamente homérico, su verso no tiene sentido [14]. También en otras expresiones se hallan trazas de que θυμός y ψυχή podían intercambiarse fácilmente. En *Il.*, 7, 131, se dice: θυμὸν ἀπὸ μελέων δῦναι δόμον Ἄιδος εἴσω, «el θυμός salió de los miembros hacia el Hades». Hace ya tiempo que se había observado [15] que es contrario a las ideas de Homero el que el θυμός vaya al Hades. El verso está construído con 13, 671 y siguientes: ὦκα δὲ θυμὸς ᾤχετ' ἀπὸ μελέων, y 3, 322: τὸν δὸς ἀποφθίμενον δῦναι δόμον Ἄιδος εἴσω. Es posible que esta mezcla procediera de un poeta tardío que ya no conocía bien el lenguaje homérico. Pero más probable es que aquí la mezcla proceda de un rapsoda que —como sucede en la recitación oral— enlazaba en su memoria partes de distintos versos. En este caso deberíamos enmendar

---

13 SCHADEWALT, *Von Homers Welt*, p. 238, n. 1, erróneamente supone que la interpolación no comienza hasta el verso 69.

14 Cosa particularmente curiosa es que Crisipo usara esta falsa interpretación de Homero para probar que éste tenía ya una psicología estoica, basándose en la expresión: πνεῦμά ἐστιν ἡ ψυχὴ κατὰ παντὸς οἰκοῦν τὸ σῶμα, Schol B a *Il.*, 16, 856 (cf. también el ya citado escolio a *Il.*, 20, 68: δείκνυσι δὲ ὅτι κατὰ παντὸς μέλους τὸ ζωτικὸν καὶ ψυχικόν ἐστιν con tales fórmulas compárese, por ejemplo, Chrys. fr. 785, II, 218, v. Arn: ψυχή... πνεῦμα λεπτομερές ἐστιν διὰ παντὸς διῆκον τοῦ ἐμψύχου σώματος). Según esto, ha de completarse el fr. 778 de Arnim. También la etimología ῥέθη τὰ ζῶντα μέλη procede de Crisipo, o al menos tiene relación con él, ya que en él tiene peculiar importancia el que ῥέθη designe los miembros vivos. Si el pasaje no fuera ostensiblemente reciente, habría que enmendar μελέων por ῥεθέων.

15 BÖHME, l. c., 103.

el verso, y de hecho se puede poner todo en su punto si recurrimos a otro medio verso de Homero: en 16, 536; 22, 362, hemos visto que tiene pleno sentido: ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἀϊδόσδε βεβήκει. De acuerdo con esto, se puede restablecer, 7, 131, como: ψυχὴν ἐκ ῥεθέων δῦναι δόμον Ἄιδος εἴσω. Quedan con todo algunos pasajes en los que θυμός es el alma de los difuntos, y donde se dice que el θυμός sale volando a la hora de la muerte[16]; pero en todos los casos se trata de la muerte de un animal —de un caballo en *Il.*, 16, 469; de un ciervo en *Od.*, 10, 163; de un jabalí en *Od.*, 19, 454, y de una paloma en *Il.*, 23, 880—. Se trata, sin duda, de un concepto derivado: en el hombre, lo que sale volando es la ψυχή; pero no se podía atribuir una ψυχή a los animales; entonces se encontró para ellos el θυμός que los abandona en el momento de la muerte. Esto quedaba facilitado por los pasajes en los que el θυμός abandona los huesos o los miembros del hombre. Por su parte, estos pasajes en los que se habla del θυμός de los animales contribuyeron a aumentar la confusión entre los conceptos θυμός y ψυχή. Pero que la expresiós «el θυμός salió volando» aparezca cuatro veces —o sea con alguna frecuencia— referida siempre a animales distintos, muestra que en los tiempos arcaicos las dos palabras no se usaban todavía promiscuamente.

Así, pues, hay que hacer una distinción clara entre θυμός y ψυχή, al menos en la época primitiva. Pero no se puede trazar un límite tan claro entre θυμός y νόος. Si, como hemos dicho, θυμός es el órgano anímico-espiritual que causa los movimientos, νόος. al contrario, es el órgano que recibe las impresiones, concebido de suerte que en general, νόος se refiere más bien a lo intelectual y θυμός más bien a lo emocional. Pero nos hallamos con muchas interferencias. Nosotros, por ejemplo, concebimos la cabeza como la sede del pensar y el corazón como la sede del sentimiento; sin embargo, podemos decir: «tiene el pensamiento de su amada en su corazón». El corazón puede ser, pues, también sede de los pensamientos, aunque tales pensamientos estén relacionados con el amor. Al contrario, podemos decir:

---

16 Cf. BÖHME, 103.

«no tiene más que ira en su cabeza», con lo que queremos decir «pensamientos de ira». Pero esto no son más que excepciones aparentes. Siempre pueden coexistir expresiones de significado casi idéntico: «su corazón bulle de ira» o «su cabeza bulle de ira». Exactamente lo mismo sucede con θυμός = facultad emotiva y νόος = facultad intelectiva. Las excepciones que pueden presentarse contra estas equivalencias son sólo aparentes. Sin embargo, θυμός no se distinguen de νόος de una manera tan nítida como de ψυχή. He aquí algunos ejemplos:

La sede de la alegría se halla ordinariamente en el θυμός Pero en la *Od.*, 8, 78, se dice: «Agamenón χαῖρε νόῳ cuando Aquiles y Ulises luchaban por su preeminencia». En realidad, Agamenón no se alegraba de que los dos mejores héroes se pelearan —cosa que sería muy singular—, sino que se acordó de que Apolo le había predicho que Troya sería conquistada cuando lucharan entre sí los mejores de los héroes. Se alegra, por tanto, porque piensa en ello [17].

Otro caso: en general, es el θυμός el que pone a los hombres en acción. Pero en *Il.*, 14, 61 sigs., dice Néstor: ἡμεῖς δὲ φραζώμεθ' ὅπως ἔσται τάδε ἔργα εἴ τι νόος ῥέξει, «nosotros consideremos lo que hay que hacer, a ver si el νόος puede hacer algo». Aquí θυμός no tendría sentido, porque Néstor exhorta a reflexionar, a ver si la consideración —por tanto, algo de naturaleza intelectual— puede arreglar las cosas. Aunque θυμός es de ordinario, la sede de la alegría, el gusto, el amor, la composición, la ira y otras emociones anímicas, en ocasiones también el saber puede quedar localizado en el θυμός. En *Il.*, 2, 409, se dice que no había por qué traer a Menelao a la asamblea, ᾔδεε γὰρ κατὰ θυμὸν ἀδελφεὸν ὡς ἐπονεῖτο, «pues ya sabía en su θυμός cómo se fatigaba su hermano». Lo sabía, no porque se lo hubiesen dicho, o por otra manera clara de conocer, sino instintivamente, por una especie de fraternal simpatía, en el sentido etimológico de la palabra [18]; por esto se dice que lo sabía a causa de una «emoción». Los ejemplos podrían multiplicarse.

---

17 BÖHME, 53, y VON FRITZ, 83. νόῳ ha de tomarse no como un locativo, sino como instrumental. Cf. BÖHME, 54, 2. Cf. P. VON DER MÜHLL, *Westöstliche Abhandlungen* (Festschrift R. Tschudi), 1954, 1 sigs.

18 Así BÖHME, 72.

νόος está relacionado con νοεῖν y νοεῖν significa intuir, atravesar con la mirada; pero también se traduce νοεῖν simplemente por «ver», por ejemplo, en *Il.*, 5, 590: τοὺς δ' Ἕκτωρ ἐνόησε κατὰ στίχας, «Héctor los vió en las filas». A menudo se encuentra relacionado con ἰδεῖν, pero se trata de un «ver» que denota no sólo la pura acción visual, sino también la actividad espiritual que acompaña el acto de ver. En este aspecto tiene relación con γιγνώσκειν. Pero γιγνώσκειν significa «reconocer», y, por tanto, se usa principalmente cuando se identifica a una persona; mientras que νοεῖν se refiere más bien a situaciones y significa: sacar una idea clara de algo. Con esto queda aclarado el significado primario de νόος: se trata del espíritu en cuanto poseedor de claras ideas, esto es, del órgano de la clara concepción. En *Il.*, 16, 688: ἀλλ' αἰεί τε Διὸς κρείσσων νόος ἠέ περ ἀνδρῶν, «siempre puede más el νόος de Zeus que el de los hombres», νόος equivale al ojo espiritual capaz de ver con claridad [19].

Sin embargo, por un paso facilísimo en el lenguaje, puede designar también la función. Como función permanente es la capacidad de tener ideas claras, la inteligencia: *Il.*, 13, 730, ἄλλῳ μὲν γὰρ δῶκε θεὸς πολεμήια ἔργα... ἄλλῳ δ' ἐν στήθεσσι τιθεῖ νόον εὐρύοπα Ζεὺς ἐσθλόν, «a uno le da dios hazañas guerreras, a otro le pone Zeus en el pecho un buen νόος». Aquí el sentido pasa fácilmente de «inteligencia» a «pensamiento». Los dos significados se hallan muy próximos. Nosotros podemos usar la palabra «inteligencia» para designar a la vez el espíritu humano y su actividad o facultad. De aquí no hay más que un simple paso para que νόος designe también el caso particular de la función, la idea clara particular o pensamiento, como cuando se dice que uno concibe un determinado νόος: *Il.*, 9, 104: οὐ γάρ τις νόον ἄλλος ἀμείνονα τοῦδε νοήσει, «nadie tendrá un pensamiento mejor que éste»; *Od.*, 5, 23: οὐ γὰρ δὴ τοῦτον μὲν ἐβούλευσας νόον αὐτή, «este pensamiento no procede de ti». Nuestras palabras «alma», «espíritu», «inteligencia», etc., no se presta a un uso semejante.

---

19 También Platón concibe el νοῦς como ὄμμα τῆς ψυχῆς: Symp. 219 a; Rp. 7, 533; Theaet. 164 a; Soph. 254 a. Cf. BULTMANN, *Philologus*, 97, 1947, 18 sigs.

Exactamente lo mismo sucede con θυμός. Cuando uno siente algo κατὰ θυμόν, θυμός es un órgano y podemos traducirlo por «alma», con tal que caigamos en la cuenta de que se trata del alma en cuanto es principio de emociones. Pero además, θυμός puede designar la función, y entonces lo traduciremos quizá por «voluntad», «carácter», y aun un caso particular de tal función, y entonces la palabra θυμός designa algo que está fuera de lo que puede designarse con nuestras palabras «alma» o «espíritu». Esto está clarísimo en *Od.*, 9, 302, donde Ulises dice: ἕτερος δέ με θυμὸς ἔρυκεν, «otro θυμός me contuvo»: aquí θυμός es sólo un sentimiento particular. Con todo, tenemos una idea clara y definida tanto de θυμός como de νόος.

¿Qué significa todo lo dicho para la concepción del espíritu humano en Homero? Podría pensarse a primera vista que θυμός y νόος no son más que las partes del alma humana de que habla Platón. Pero esto presupondría que Homero conoce el alma como un todo, cosa que Homero tampoco conoce[20]. θυμός, νόος, lo mismo que ψυχή, son órganos separados que, si podemos hablar así, a sus tiempos tienen sus particulares funciones. Tales órganos anímicos no se distinguen fundamentalmente de los órganos corporales. La evolución semántica desde el órgano a la función y al caso particular de la función se da también en los términos que denotan órganos corporales. Decimos, por ejemplo, «mirar una cosa con otros ojos»: aquí «ojos» no son un órgano, ya que la frase, evidentemente, no quiere decir que uno se haya puesto unos ojos nuevos, sino que aquí «ojos» son la función propia de los ojos, el «ver», y queremos decir que vemos la cosa «con otra manera de ver», con «otro punto de vista». De manera semejante hay que concebir el θυμός ἕτερος en Homero. Pero las expresiones con νόος últimamente citadas van más allá de una manera muy significativa. En ellas el significado de νόος pasa por encima de la función al resultado mismo de νοεῖν: νόον ἀμείνονα νοήσει puede traducirse en todo caso «pensará una idea mejor», pero «idea» ya no es aquí

---

20 Más bien es Platón el que en su concepción tripartita del alma vuelve conscientemente a la concepción homérica. Él usa el concepto de θυμός sólo con una finalidad pedagógica, por la manera cómo la distinción entre νοῦς y θυμός se había mantenido viva en las exhortaciones a la moderación. Sobre esto, cf. infra, pág. 264.

la concepción subjetiva, sino el concepto objetivo. Lo mismo sucede con la expresión τοῦτον ἐβούλευσας νόον. Con todo es cosa para notar que en estos dos pasajes —los únicos en Homero— en los que hay que dar a νόος el significado de «pensamiento» —νόημα—, la palabra aparece como acusativo interno de νοεῖν y de βουλεύειν Por tanto, aun aquí hay que sentir la acción verbal de νοεῖν, es decir, la función.

De propósito he procurado evitar en esta discusión la distinción que podría venir a mano entre «abstracto» y «concreto», pues tal distinción es en sí misma discutible. En cambio, la distinción entre órgano y función se mostrará todavía fructuosa en otros aspectos. Por ejemplo, no se ha de suponer que θυμός tenía ya en Homero un sentido «abstracto» sólo porque aparece una vez la formación ἄθυμος. Si así fuera, debería afirmarse que también «corazón» o «cabeza» son abstractos, puesto que uno puede decir que fulano «no tiene corazón» o «ha perdido la cabeza». Cuando digo que fulano tiene una buena cabeza, refiriéndome a su capacidad de pensar, o digo que tiene un débil corazón, refiriéndome a su capacidad de sentir, estoy usando la denotación del órgano para denotar la función. «Sin cabeza», «sin corazón», ἄθυμος denotan, pues, el fallo de la función. El uso «metafórico» del término que de suyo denota el órgano, que puede tomarse como abstracción, es algo que tiene lugar en las lenguas más primitivas, ya que el órgano precisamente en las lenguas más arcaicas es considerado no como algo muerto, como «cosa», sino como portador de su función.

Sin embargo, cuando queremos describir la concepción homérica del alma con los conceptos «órgano» y «función», nos encontramos con dificultades de terminología en las que ha de tropezar necesariamente todo el que quiera describir con términos de su propia lengua peculiaridades que les son ajenas. Si yo digo: el θυμός es un órgano del alma, es el órgano de las emociones anímicas, me entrego a expresiones que contienen una *contradictio in adiecto*, ya que en nuestra conciencia los conceptos de alma y de órgano no son mutuamente compatibles. Para hablar con exactitud debería yo decir: lo que nosotros interpretamos como alma el hombre homérico lo interpreta como si constara de tres realidades concebidas de una

manera análoga a los órganos corporales. La descripción de ψυχή, νόος y θυμός como «órganos» de la vida, del pensar y de las emociones anímicas es, pues, como una abreviatura, una inexactitud de expresión que resulta del hecho que el concepto de «alma» —y también el de «cuerpo», como hemos dicho— se da únicamente en una interpretación a través de una lengua; tales interpretaciones pueden, por tanto, diferir notablemente en las diversas lenguas.

Hay quien ha pensado que la afirmación de que Homero «todavía no conocía» muchas cosas empequeñece al poeta; y se ha pretendido explicar la diferencia entre la concepción homérica del alma y la nuestra diciendo que Homero conscientemente había estilizado su pensamiento y que por razones estéticas o por otros motivos había evitado describir una interioridad por la cual hubiera podido quedar disminuída la segura grandeza de sus héroes. ¿Es posible que Homero haya querido conscientemente dejar a un lado los conceptos de «espíritu» y «alma», y los que de ellos dependen, como «cuerpo»? Esto supondría en el viejo poeta épico un inaudito refinamiento psicológico que llegaría hasta los más sutiles detalles. Por encima de todo esto, lo que Homero «todavía no conoce» se conjuga tan exactamente en un todo plenamente inteligible con lo que Homero tiene de más con respecto al pensamiento moderno, que no hay lugar para pensar en una «estilización» precisamente en este punto, aunque, indudablemente, tal estilización se dé en otros respectos. ¿Hay que esperar que Homero sea el pequeño señor Microcosmo ridiculizado por Goethe? Todo lo humano, y más cuanto es más grande, es unilateral y limitado. Que se dé un espíritu humano universal, uniforme y permanente, no es más que un prejuicio racionalístico.

La prueba de que se trata aquí, no de una «estilización», sino realmente de un estadio previo y primitivo del pensar europeo, puede aún reforzarse. Hasta qué punto concebía Homero θυμός, νόος y ψυχή según la analogía de los órganos corporales puede verse partiendo de aquello mismo, por lo que tal concepción fué superada.

Los testimonios sobre el uso de las palabras σῶμα y ψυχή en el tiempo que media entre Homero y el siglo v, ciertamente

no bastan para seguir con detalle la manera cómo evolucionan los nuevos sentidos de «cuerpo» y «alma». Evidentemente, surgieron como conceptos mutuamente complementarios, y la evolución de la palabra ψυχή hubo de encontrar camino abierto allí donde las ideas sobre la inmortalidad del alma tuvieron influencia. Si precisamente el término que designaba el alma de los difuntos se convierte en término para designar el alma en general, y el que designaba el cadáver pasa a designar el cuerpo vivo, ello presupone, evidentemente, que se atribuyó al principio de las emociones, sentimientos y pensamientos del hombre una existencia ulterior en la ψυχή [21]. Esto implica conciencia de que el hombre vivo tiene algo anímico o espiritual, pero de momento esto no pudo ser designado con una palabra precisa y adecuada. En realidad, ésta es la situación con que nos encontraremos en la lírica arcaica. Como contraposición a esta ψυχή, se daba en el muerto el σῶμα, y casi como por supuesto se usó en seguida esta palabra también para los vivos, en contraposición a la ψυχή.

Pero cualesquiera que fuesen los detalles de esta evolución, con la distinción entre «cuerpo» y «alma» se «descubrió» algo nuevo que se impuso de tal manera a la conciencia, que en adelante y para siempre tenía que tomarse como algo evidente, por más que las relaciones entre cuerpo y alma, o la misma esencia del alma, fueran siempre objeto de nuevos interrogantes.

La nueva concepción del alma está representada por primera vez en Heráclito. El llama al alma del hombre vivo ψυχή para él el hombre consta de alma y cuerpo, y el alma posee

---

21 Cf. el testimonio más antiguo de la doctrina de la transmigración de las almas de Pitágoras, Xenoph. fr. 7 Diehl, el cual es también, sin duda, el ejemplo cierto más antiguo del uso de ψυχή en un sentido diverso del de Homero. Hay también otras razones que hacen imposible negar a Pitágoras este uso del vocablo. Cf. además Archil. fr. 21; epigrama del siglo VI proveniente de Eretria, Friedländer, n.º 89; Semon. 29, 13; Hippon., 42; Sappho., 66, 8; Alk., 110, 34; Aristeas, fr. 1, 4; Anacr., fr. 4. Sobre esto, cf. REGENBOGEN, *Synopsis,* 389. El nuevo significado de σῶμα se encuentra igualmente en Xenoph. 13, 4. WALTER MÜRI, en *Festschrift für Edouard Tièche,* Berna, 1947, 71 sigs., informa que en los más antiguos escritos del «Corpus Hippocraticum» la palabra ψυχή es desconocida, y en su lugar se usa γνώμη.

cualidades que se distinguen fundamentalmente de las del cuerpo y de los órganos corpóreos. Estas nuevas cualidades son tan radicalmente distintas de todo lo que Homero puede concebir, que no se encuentran en éste ni siquiera los presupuestos lingüísticos para poder expresar lo que Heráclito atribuye al alma. Tales presupuestos se fueron formando en el tiempo que media entre Homero y Heráclito, a saber, en la lírica (cf. infra, pág. ...), Heráclito dice en el fragmento 45: ψυχῆς πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν. οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει. «No podrías encontrar los límites del alma ni aunque siguieras todos los caminos: tan profundo es su logos». Esta idea de la profundidad del alma es corriente entre nosotros, y en ella se halla algo esencialmente extraño a los órganos corpóreos y a su función. No tiene sentido decir que fulano tiene una mano profunda o un oído profundo; y si hablamos de un ojo «profundo», la expresión tiene un significado totalmente distinto, pues se refiere a la expresión y no a la función. La imagen de la dimensión en profundidad se buscó para designar lo característico del alma, a saber, que ella tiene su dimensión peculiar que no es ni espacial ni extensiva, aunque necesariamente hemos de usar una metáfora espacial para designarla. Lo que Heráclito quiere expresar es que el alma, precisamente en contraposición al cuerpo, es algo ilimitado. Pero tal idea de la «profundidad» del alma no sale a flote por vez primera en Heráclito, sino que se halla ya en la lírica precedente [22], como lo muestran las palabras βαθύφρων, βαθυμήτης, «de pensar profundo», que se hallan en la lírica arcaica. Fuera de esto, nos encontramos también frecuentemente en la época arcaica con expresiones como «profundo pensar», «profundo sentir» y también «profundo dolor»; y, en general, la imagen de la profundidad sugiere la carencia de límites propia de lo anímico-espiritual, que es lo que lo distingue de lo corpóreo.

Este uso de la palabra «profundo» que va más allá de un uso metafórico ordinario, y con el cual la lengua pretende romper sus propias barreras para irrumpir en un campo para ella inasequible, todavía no se encuentra en el lenguaje homé-

---

22 Cf. F. Zucker, *Philologus*, 93, 1938, 52 sigs.

rico, como tampoco no se encuentra en Homero la peculiar concepción «espiritual» de un pensar «profundo» o saber «profundo», etc. Las palabras βαθύφρων, βαθυμήτης se construyeron, ciertamente, por analogía con otras palabras homéricas; pero tales palabras eran πολύφρων, πολύμητις,, «de muchos pensamientos», «de muchos consejos»; así como son característicos de la lírica los compuestos de βαθυ-, así lo son de Homero los de πολυ- para designar un grado mayor de ciencia y de dolor: πολύιδρις, πολυμήχανος, πολυπενθής, etc., «que sabe mucho», «que planea mucho», «que sufre mucho».

También en otras expresiones aparece la cantidad en vez de la intensidad. «Tengo que digerir diez mil pesares», dice Príamo en *Il.*, 24, 639, llorando sobre Héctor: πολλὰ αἰτεῖν, πολλὰ ὀτρύνειν, «pedir muchas cosas», «exhortar muchas veces», se dice incluso cuando no se pide o se exhorta más que una sola vez. También nosotros decimos pedir o exhortar «mucho»; pero esto que en nuestra concepción es más que algo meramente cuantitativo, no aparece en Homero con su peculiaridad característica ni en el campo de las ideas ni en el de las emociones. Las ideas proceden del νόος, y este órgano anímico es concebido a semejanza del ojo corporal; consecuentemente, «saber» se dice εἰδέναι, relacionando con ἰδεῖν, «ver»; propiamente significa «haber visto», y es el ojo el que se toma como modelo para la toma de experiencias. En este campo, lo intensivo coincide en realidad con lo extensivo: el que ha visto muchas cosas muchas veces, posee un conocimiento intensivo.

En el reino de θυμός tampoco se puede acabar de formar una idea clara de la intensidad. Este «órgano de la emoción» es, por ejemplo, «la sede del dolor»; según la concepción homérica, el dolor corroe o destroza el θυμός; un dolor agudo, fuerte, pesado ataca al θυμός. En este caso son claras las analogías por las que se seguía la lengua: el θυμός es como una parte del cuerpo humano que puede ser destrozada o rasgada por el impacto de un arma cortante o de un objeto pesado. De nuevo nos encontramos con que la idea de alma no acaba de distinguirse de la del cuerpo, y la dimensión propia de lo anímico, la intensidad, no aparece. Tampoco se da en Homero la intensidad como «tensión», en el significado originario de la pala-

bra, mientras que para Heráclito, la oposición intrínseca y la tensión bipolar constituyen una propiedad esencial del Logos y de todo cuanto vive en el mundo. Para Homero hay tan pocos elementos contrarios en el alma como puede haberlos en el ojo o en la mano. También bajo este respecto lo que se puede decir del alma permanece dentro de la esfera de lo que puede decirse de los órganos corporales. En Homero no se dan emociones parciales. Safo es la primera que habla del amor agridulce. Homero no puede decir «medio voluntario, medio involuntario» sino que dice ἑκὼν ἀέκοντί γε θυμῷ, «voluntariamente, pero contra la voluntad del θυμός». No hay aquí ninguna contradicción dentro de un mismo órgano, sino una contradicción entre el hombre y su órgano, como nosotros podríamos decir «mi mano quería cogerlo, pero yo la contuve». Son dos seres o dos cosas diversas las que luchan entre sí. Por esto no se da tampoco en Homero la reflexión propiamente dicha, el diálogo del alma consigo misma, etc.

Una segunda cualidad del logos en Heráclito es la de ser un κοινόν, algo común, esto es, que lo penetra todo, de suerte que todo participa de él. Este espíritu está en todas las cosas. También para esta concepción faltan en Homero los presupuestos lingüísticos: Homero no puede decir que diversos seres tienen el mismo espíritu, como, por ejemplo, que dos hombres tienen un mismo espíritu o una misma alma, así como no se puede decir que dos hombres tengan un mismo ojo o una misma mano [23].

La tercera propiedad que Heráclito atribuye a lo espiritual, y precisamente en contraposición a lo que puede decirse de un órgano corporal, es asimismo extraña al pensamiento y al lenguaje homéricos. Heráclito dice en el fragmento 115: ψυχῆς ἐστι λόγος ἑαυτὸν αὔξων, «el alma tiene su propio logos que crece

---

[23] Sobre este punto y sobre los comienzos de la concepción posterior en expresiones como ὁμόφρονα θυμὸν ἔχοντες, cf. GNOMON, 1931, 84. La «simpatía», la «unanimidad», toma en Homero la forma de que uno tiene un mismo fin o sabe lo mismo; por ejemplo, cf. las palabras de Tetis a Aquiles en *Il.*, 1, 363: ἐξαύδα μὴ κεῦθε νόῳ, ἵνα εἴδομεν ἄμφω, «habla, no me ocultes tu pesar, para que ambos lo conozcamos». Una excepción la constituye la frase de Néstor en *Od.*, 3, 127: ἐγὼ καὶ δῖος Ὀδυσσεὺς οὔτε ποτ' εἰν ἀγορῇ δίχα βάζομεν οὔτ' ἐνὶ βουλῇ, ἀλλ' ἕνα θυμὸν ἔχοντε.

por sí mismo». Sea el que sea el significado peculiar que tal frase pueda tener, Heráclito atribuye al alma un logos que puede por sí mismo extenderse y crecer. Por tanto, se considera al alma como punto de partida para determinados desarrollos, mientras que no tendría sentido atribuir a la mano o al ojo un logos que pueda mejorarse a sí mismo. Que lo espiritual tenga la facultad de autosuperarse es cosa desconocida de Homero [24]. Toda mejora en las fuerzas corporales o espirituales sucede por influjo externo, particularmente de los dioses. En el libro 16 de la *Ilíada* narra Homero cómo Sarpedón moribundo pide auxilio con sus últimas palabras a su amigo Glauco, quien, a su vez, está herido y no puede acudir. Entonces pide Glauco a Apolo que le quite el dolor de sus heridas y devuelva la fuerza a su brazo. Apolo atiende a su oración, hace que cesen los dolores, μένος δέ οἱ ἔμβαλε θυμῷ, «e infunde fuerza en su θυμός». Como en muchos otros pasajes, lo que Homero atribuye a la intervención de la divinidad no es un suceso sobrenatural o antinatural. Nosotros creeríamos que Glauco al oír los gritos del moribundo Sarpedón, olvidó sus dolores, concentró sus fuerzas y se lanzó a la lucha. Pero lo que nosotros introducimos en la descripción, el que Glauco concentre sus fuerzas, o cosa semejante, no se da jamás en Homero. Nosotros creemos que un hombre, por sí mismo, mediante un acto de su propia voluntad puede levantarse sobre su situación precedente. Cuando Homero quiere explicar de dónde procede la nueva fuerza, no puede decir otra cosa sino que es dios el que la otorga. Lo mismo encontramos en otros casos. Siempre que un hombre hace o dice algo más allá de lo que podría esperarse de su situación precedente, Homero introduce, cuando quiere dar una explicación del hecho, la intervención de una divinidad [25].

Especialmente, Homero desconoce decisiones humanas propiamente dichas, y por esto aun en las escenas en que el hombre delibera sobre algo, tiene tanta importancia la intervención

---

24 Compárense especialmente las expresiones de las que Heráclito evidentemente depende: *Il.*, 17, 139: Μενέλαος μέγα πένθος ἀέξων; 18, 110: χόλος ἀέξεται; *Od.*, 2, 315: καὶ δή μοι ἀέξεται θυμός (en pasiva). En estos casos se trata de afectos.

25 Cf. Fraenkel, *Dichtung und Philosophie*, 91 sigs.

de la divinidad. La fe en tales intervenciones es, pues, el complemento necesario de las ideas de Homero sobre el espíritu y el alma del hombre. Los órganos espirituales, θυμός y νόος están hasta tal punto concebidos como meros órganos, que no pueden constituir por sí mismos el verdadero origen de su propia actividad. El alma como πρῶτον κινοῦν, como primer motor, según la concepción aristotélica, o, simplemente, la idea de un elemento central que domine a todo el sistema orgánico, es algo que Homero no conoce todavía. La actividad espiritual y anímica consiste en el influjo de fuerzas que actúan desde fuera, y el hombre se halla a merced de múltiples poderes que influyen sobre él y lo dominan. Esta es la razón por la que Homero habla tanto de fuerzas, y por la que se hallan en él tantas palabras que nosotros traducimos por el único vocablo «fuerza»: μένος, σθένος, βίη, κῖκυς, ἴς, κράτος, ἀλκή, δύναμις. Tales palabras están cargadas de un significado vital y sensible, y están muy lejos de significar la fuerza de una manera abstracta, como más tarde δύναμις *(Dynamis)* o ἐξουσία *(Exousía)*, que pueden atribuirse a cualquier función. Cada una de estas fuerzas de Homero tiene su propio carácter, determinado por su peculiar forma de actuar o manera de ser. μένος viene a ser la fuerza que uno adivina en los propios miembros cuando uno se siente impelido a lanzarse sobre algo; ἀλκή es la fuerza repulsiva que aleja los poderes hostiles; σθένος es la plenitud de fuerza corporal, pero también el poder del dominador. κράτος es el poder o la fuerza superior. El significado originariamente religioso de tales fuerzas puede descubrirse, ante todo, en expresiones formularias, como, por ejemplo, cuando Alcinoo es designado como «sagrada fuerza de Alcinoo», ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο, parecido a βίη Ἡρακληείη, ἱερὴ ἴς Τηλεμάχοιο. Es difícil dar un juicio sobre tales expresiones, pues se trata de fórmulas ya petrificadas, en las cuales no se puede determinar si βίη, ἴς o μένος son propiamente lo original. Con razón se puede conjeturar que su uso está en parte determinado por motivos de comodidad métrica. Nombres propios como el de Telémaco o de Alcinoo no pueden estar en nominativo al final del verso, que es el lugar en que el poeta homérico prefiere los nombres propios. Entonces se vale de una circunlocución. Se ha observado también que las expresiones adjetivadas, como

βίη Ἡρακληείη, se encuentan con nombres que no pertenecen al ciclo troyano; de donde se ha sacado la conclusión probablemente correcta de que tales expresiones proceden de la épica más primitiva. Pero puesto que alguna vez en algún sitio tales expresiones hubieron de tener pleno sentido, se hizo notar acertadamente [26] que en los llamados pueblos primitivos a menudo se atribuye al rey o al sacerdote una fuerza mágica peculiar que le pone por encima de los demás miembros de la tribu. Probablemente las fórmulas citadas designaban originariamente a los reyes o sacerdotes en cuanto portadores de tal fuerza. Pero en nuestros poemas homéricos ya no tiene influencia la creencia en tales fuerzas mágicas; tales circunlocuciones están ya petrificadas y su uso está determinado por razones métricas, lo cual impide que pueda buscarse en ellas las ideas vivas de los poetas homéricos. Por mucho que se hable de fuerzas en la *Ilíada* y la *Odisea*, no se pueden hallar trazas de su significado mágico, como no se pueden notar tampoco restos propiamente vivos de hechicería fuera de algún detalle. Los hombres homéricos que todavía no habían despertado a la conciencia de poseer en su propia alma el origen de sus propias fuerzas, no pretenden atraerse tales fuerzas por prácticas mágicas de ningún género, sino que las reciben de una manera completamente natural como dones de los dioses.

Ciertamente, en los tiempos anteriores a Homero dominaron la magia y la hechicería. Ciertamente, la idea que Homero tiene del alma y del espíritu humanos llega hasta los tiempos de la magia, pues es fácil imaginar que unos órganos anímicos como νόος y θυμός que ni piensan ni se mueven por sí mismos han de ser presa de la magia, y que los hombres que interpretan así su propia interioridad han de sentirse juguete de misteriosos y caprichosos poderes. Según esto, podemos imaginarnos lo que el hombre homérico pensaba sobre sí mismo y su propia actividad. Pero los héroes de la *Ilíada* no se sienten ya situados frente a fuerzas destructoras, sino frente a los dioses olímpicos, que constituyen un mundo armónico y lleno de sentido. Cuanto más aceptan los griegos la

---

26 PFISTER, RE, s. v. Kultus, 2117, 33.

influencia de estos dioses, más se desarrolla la concepción que tienen de sí mismos hacia una concepción espiritual del hombre. Es cierto que entre ellos la fe en la magia se mantuvo a través de los tiempos; pero tal fe tuvo tan poca influencia en todos los que contribuyeron a este desarrollo como la tuvo en Homero, ya que todos ellos no hicieron más que avanzar por el camino que Homero había señalado. La concepción homérica del hombre tal como podemos captarla en lenguaje de Homero, no sólo es primitiva, sino que al mismo tiempo mira hacia el futuro y constituye la primera etapa del pensar europeo.

2

LA FE EN LOS DIOSES OLIMPICOS

Dice un cuento alemán que una vez salió uno a aprender qué era el miedo. Era tan corto de alcances, que todavía no lo había aprendido, y su padre no sabía qué hacer con él. Al fin lo mandó a correr mundo, esperando que así se le presentaría oportunidad de aprenderlo. El cuento da por supuesto que todo hombre normal tiene experiencia natural del miedo ante lo desconocido, de forma que el miedo no es cosa que propiamente tenga que aprenderse. Es más bien para sacudir y superar el miedo para lo que hace falta haber andado mucho mundo.

El miedo ante lo desconocido ocupa amplio lugar en la mente de los niños cuando todavía no están familiarizados con el orden del mundo que les rodea. Asimismo tiene un gran relieve entre las ideas de los pueblos primitivos, en los que suele expresarse concretamente en ciertas concepciones religiosas. Propiamente, pues, no es tan corto el que no sabe qué es miedo. Pero no es esto tampoco lo que quiere significar el cuento, en el que el joven alocado obtiene la hija del rey y los tesoros encantados, por no conocer el miedo. Este bobo listo —primo hermano de Hans el Feliz o del pequeño Claus— demuestra su capacidad por el hecho de que no experimenta el miedo ante duendes o fantasmas, sino sólo cuando una criada echa en su cama de príncipe un cubo de pescado. Lo único que le da miedo de todo lo que tiene que afrontar es lo real y lo palpable.

¿Dónde aprenden los hombres, dónde aprenden los pueblos a distinguir lo real de lo fantástico? ¿Dónde aprenden a tomar lo natural como natural? Lo temible, lo desconocido, se presenta por primera vez al hombre como algo numinoso o demónico: las religiones primitivas quieren conjurarlo y explicarlo, y la superación final de este temor supone un cambio total en las ideas religiosas. La fe en los dioses olímpicos tal como se manifiesta en la *Ilíada* y la *Odisea* ha sufrido ya este cambio de una manera tan completa y radical, que nos es difícil comprender ese tipo de religiosidad que se funda en un sentimiento de temblor ante lo desconocido. El loco audaz del cuento afronta los fantasmas simplemente porque no cree en ellos. Y si los griegos habían perdido el sentimiento de temor era porque habían perdido también una determinada fe, hasta tal punto que ante la religión homérica y ante la fe en los dioses olímpicos creada por Homero nosotros casi dudamos de que pueda hablarse todavía de fe. Nuestra idea de la fe implica siempre la posibilidad de la infidelidad. Esto se aplica a la fe en los fantasmas, pero con mucha mayor propiedad a otros campos más elevados. La «fe», el «credo» implica una fe falsa, una herejía contra la cual se levanta; por esta razón, la fe se halla ligada a un dogma por el cual o contra el cual se lucha. Esto no se dió entre los griegos; para los griegos, los dioses son una cosa tan natural y evidente, que ni se les ocurre el pensamiento de que otros pueblos pudieran tener otros dioses u otra fe.

Por ejemplo, cuando los cristianos llegaron a América, consideraron naturalmente a los dioses de los indios como ídolos o demonios; los judíos veían en los dioses de sus vecinos a los enemigos de Jahvé. Pero cuando Herodoto visitó Egipto y descubrió allí a los dioses indígenas, dió por supuesto que había encontrado también allí a Apolo, Dionisos o Artemis: el nombre griego de Bupastis es Artemis (2, 137); a Heros lo llaman los griegos Apolo; Osiris es en griego Dionisos (2, 144), etc. De la misma manera que «rey» se dice de diversa manera en griego y en egipcio, o que el rey puede llevar diversas insignias según se trate del amo de Grecia o de Persia; como «barco» o «calle» tienen diverso nombre y apariencia en Grecia y en Egipto, así también los dioses egipcios son distintos de los

griegos, pero pueden «traducirse» al griego y a las concepciones griegas. Puede suceder que no todos los pueblos conozcan todas las divinidades, pues Herodoto conoce algunas divinidades bárbaras para las que no puede encontrar nombres equivalentes en griego; pero se trata sólo de dioses particularmente bárbaros. En este respecto, el pensamiento griego se distingue del de los judíos, cristianos o mahometanos, para los que sólo su propio Dios es el único Dios verdadero, al que sólo se conoce cuando se cree en él.

Esta concepción griega fué facilitada por el hecho de estar los griegos divididos en distintos pueblos que veneraban a sus dioses en formas diversas y bajo diversos nombres. Por ejemplo, la Artemis de Efeso, con su centenar de pechos, tiene una apariencia muy distinta de la de la diosa cazadora de Esparta. ¿Por qué maravillarse de que en Egipto tenga también otra forma y otro nombre egipcio? Los dioses de los griegos pertenecen al orden natural del mundo, y por esto no están ligados a fronteras políticas o a determinados grupos. ¿Cómo pueden darse otros dioses que los que uno conoce de una manera tan natural y evidente? ¿Quién pretenderá negar, por ejemplo, que Afrodita existe? Ella ejerce su influencia entre los demás pueblos lo mismo que entre los griegos, incluso entre los animales. Sencillamente, no tendría sentido afirmar que uno no cree en Afrodita, la diosa del amor; uno puede no hacerle caso, no cuidarse de ella, como hizo Hipólito el cazador; pero no por esto deja Afrodita de existir y de ejercer su influencia. Igualmente ejercen su influencia Atenas y Ares. ¿Y quién querrá negar que a fin de cuentas Zeus es el mantenedor de un orden santo en el mundo? Los dioses existen con la misma evidencia con que existen la risa y el llanto, con que vive la Naturaleza a nuestro alrededor, con que experimentamos en la vida lo sublime y lo festivo, la valentía y la audacia, la luminosidad y la belleza. El principio viviente se manifiesta en todas partes por sus efectos. Se replicará en seguida que con todo se dieron también en Grecia los negadores de Dios: Anaxágoras y Diágoras fueron desterrados y Sócrates condenado por haber puesto en duda la existencia de los dioses. Pero precisamente estos procesos nos muestran en qué sentido se puede hablar de una fe y de un ateísmo entre los griegos.

Casi todos los procesos por ateísmo que conocemos de la antigüedad tuvieron lugar en el corto período que va desde el comienzo de la guerra del Peloponeso hasta el fin del siglo v, o sea un período de treinta años en una época en que propiamente la vida de los dioses olímpicos ya se está extinguiendo. Estos procesos proceden no de la juvenil intolerancia de una religiosidad robusta y consciente, sino del nerviosismo del que defiende unas posiciones ya perdidas. Por esto no pueden decirnos nada acerca de la fe de la época precedente, en que la religiosidad era todavía patrimonio común. Tampoco se trata en ellos de una «cuestión de fe», como en los procesos de herejía entre cristianos. No hace falta decir que los verdaderos motivos de tales procesos en Grecia eran más políticos que religiosos; cuando se condenaba al filósofo Anaxágoras, se apuntaba al político Pericles: el motivo religioso era como un parapeto contra un enemigo político al que no era fácil atacar. Pero aun las mismas controversias religiosas no tenían que ver con la «fe». Tales procesos de irreligiosidad no se dirigían jamás contra infieles o adeptos de otras religiones, sino contra filósofos. Se les acusaba, no de que negaran determinados dogmas —ya que la religión griega no tenía dogmas, y jamás oímos que se le exigiera a ningún filósofo abjurar de sus errores—, sino de *asebía*, como dice la palabra griega que podría traducirse como «desafuero contra los dioses». La *asebía*, que podía castigarse con pena de muerte, era como un ultraje a una cosa santa, un sacrilegio. Ἀσεβής es, por ejemplo, el que roba las ofrendas sagradas, el que mutila las estatuas de la divinidad, el que profana un templo o descubre los secretos de los misterios. Pero ¿podían presentarse tales acusaciones contra los filósofos?

Comprenderemos en qué sentido se acusaba a los filósofos de ἀσέβεια si recurrimos a otro concepto griego. Conocemos el texto de la acusación contra Sócrates, y en él leemos como suele traducirse: «Sócrates es un criminal porque no cree en los dioses en los que cree la ciudad, sino que introduce otros nuevos espíritus.» La palabra griega que se traduce por «creer» es νομίζειν. En la ley según la cual Sócrates fue condenado debía decirse: «El que no νομίζει a los dioses de la ciudad es reo de muerte.» A primera vista parece satisfactoria la traducción

«El que no crea en los dioses de la ciudad...» Los atenienses del 399 entendían por νομίζειν «reconocer la existencia de dioses». En su opinión, Sócrates negaba la realidad de los dioses, y con su *Daimonion* —su extraña voz interior— pretendía introducir nuevos dioses que sustituían a los antiguos. Por tanto, Sócrates no fue condenado por herético o disidente, sino por ateo. Tal inculpación no puede compaginarse con las antiguas concepciones religiosas, puesto que la idea de que tal vez no existan los dioses es algo que no podía ni proponerse antes de la mitad del siglo v. Explícitamente se encuentra por vez primera en el sofista Protágoras. Sin embargo, pudo darse desde antes una ley que impusiera severos castigos a los que no νομίζουσιν a los dioses. Νομίζειν significaba entonces apreciar, respetar, valorar, como puede verse en el derivado νόμισμα, que significa «lo que tiene valor», «lo que es válido», es decir, la moneda; de donde viene el latín *numisma* y nuestra palabra «numismática». De hecho, Esquilo usa a veces la palabra refiriéndose al que no muestra respeto para con los dioses, al que no se preocupa de ellos [1]. Cuando la ley mandaba respetar a los dioses, se entendía que quedaban prohibidos actos de declarada impiedad o sacrilegio, pero también que se mandaba tomar parte en los actos oficiales de culto; y así, los amigos de Sócrates declararon expresamente en su defensa que él siempre había ofrecido los acostumbrados sacrificios. Estas prescripciones, procedentes de una época de genuina vida religiosa en Grecia, no se refieren a opiniones, doctrinas o dogmas. Sólo durante un breve período —el tiempo en que la ilustración parecía que iba a destruir el orden social con la filosofía—, y sólo en Atenas, se persiguió a los ateos. Pero, sin que nadie se diera cuenta, para poder castigarlos se dio a una palabra de la legislación antigua un sentido que originariamente no tenía: desgraciadamente, la semántica, que hubiera podido salvar a Sócrates, no existía todavía. Hacia el fin del mundo antiguo oímos hablar de nuevo de intolerancia reli-

---

1 Pers. 498. Por el contrario, cf. Eur. Med. 493. Sobre θεούς νομίζειν, cf. K. Latte, *Gnomon*, 1931, 120; J. Tate, *Cl. Rev.*, 50 (1937), 3. Confróntese ἡγεῖ θεούς en Aristof. Eq. 32. Es evidente que el proceso contra Protágoras es pura leyenda: Plat. Men. 91 e. Con todo, cf. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, trad. esp., p. 178 y nota 66.

giosa y de procesos religiosos: las persecuciones de los cristianos. Pero en ellas la fe no juega ningún papel por parte de los paganos: los cristianos eran perseguidos porque no querían tomar parte en el culto oficial, especialmente en las ceremonias nacionales del culto al emperador romano. Lo que se exigía de los cristianos no era abjurar de su fe, sino cumplir los ritos cultuales prescritos. Pero los cristianos se negaban, porque para ellos sí que se trataba de una cuestión de fe y de doctrina.

¿Qué era, pues, la religión griega? ¿Era algo más que un culto? Pero el culto sin aquello que nosotros llamamos «fe» es poca cosa más que magia, es decir, un esfuerzo para influenciar y dominar a la divinidad por medio de conjuros y encantamientos. ¿No nos encontramos de nuevo con lo misterioso, el ocultismo, que parecía superado por la religión olímpica? ¿Es verdad que las necesidades religiosas de los griegos no tuvieron otra expresión que los misterios de Eleusis o de Samotracia, o las sectas dionisíacas, órficas o pitagóricas que fomentaban una esperanza de liberación y de una vida bienaventurada después de la muerte?

Es un hecho que desde el romanticismo se ha buscado en estas regiones la genuina religiosidad de los griegos. Winckelmann y el «clásico» Goethe vieron en los dioses olímpicos no objetos de auténtica veneración, sino manifestaciones de una fantasía artística: consiguientemente, Creuzer pretendió descubrir las fuerzas elementales de la religiosidad griega en el terreno del simbolismo, la mística y lo extático, proyectando además hacia los tiempos clásicos y preclásicos muchas cosas que, en realidad, eran sólo de la antigüedad tardía [2]. Desde entonces se ha discutido con ardor si ante los dioses olímpicos (que frente a todos los misterios y a todos los seres ectónicos y extáticos constituyen los auténticos dioses panhelénicos y «clásicos» y dominan lo mismo en la poesía que en las artes plásticas), tuvieron los griegos una actitud que nosotros podamos llamar, aunque sea en sentido analógico, fe [3]. Ciertamente, los

---

[2] Cf. W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit,* 1936.

[3] Recientemente, W. F. Otto se ha esforzado más que nadie en exponer el contenido religioso de la religión olímpica en: *Die Götter Griechenlands,* Bonn, 1929; 2.ª ed., Francfort del Main, 1934; 3.ª ed., 1947, Cf. también K. von Fritz, *Greek Prayers,* «Rev. of Religion», 1945, 5 sigs., y los ya citados libros de H. Fraenkel y E. R. Dodds.

dioses olímpicos son más que brotes de un espíritu brillante, versátil o simplemente frívolo; pero a nosotros, formados en la mentalidad religiosa del Viejo y del Nuevo Testamento, se nos hace difícil comprender su sentido religioso. A los griegos les hubiesen extrañado los tratos de Gedeón con su Dios en el libro de los Jueces, 6, 36,40. Gedeón quiere atacar a los madianitas, y pide a Dios una señal de que le protegerá: dejará un vellón de lana en la era, y a la mañana siguiente el vellón ha de estar húmedo de rocío, mientras que a su alrededor la era estará seca. Esta será la señal de que Dios no le abandonará. Dios oye a Gedeón y le concede lo que le había pedido. Pero Gedeón todavía pide a Dios otra señal. Esta vez ha de ser al revés: el vellón ha de quedar seco mientras la era alrededor esté húmeda. La benevolencia de Dios se manifiesta mediante una modificación del orden natural de las cosas. Para Dios nada es imposible. También en la leyenda griega nos encontramos con que los héroes piden a Dios una señal de su protección: pero tales señales suelen ser un relámpago, un pájaro que vuela, un estornudo, cosas sencillas que, según las leyes de la probabilidad, no han de suceder necesariamente en tal momento, pero que pueden suceder, como se dice, por una feliz coincidencia, ἀγαθῇ τύχῃ. Entre los griegos es cosa inaudita que uno pida una perturbación en el orden natural de las cosas o funde su fe en algo paradójico. El *credo quia absurdum* atribuído a Tertuliano, no es una actitud griega; al contrario, es más bien un ataque contra la actitud greco-pagana[4]. Según la concepción griega clásica, los mismos dioses están sujetos al orden de la naturaleza: en Homero, los dioses aparecen siempre de la manera más natural. Aun cuando Hera obliga a Helios a sumergirse rápidamente en el océano, la cosa es natural en el sentido de que Helios es concebido como un cochero que puede en una ocasión determinada acelerar la marcha de sus caballos. No hay aquí nada de conjuros para obtener algo antinatural. Por lo mismo, los dioses griegos no pueden crear de la nada: no hay una cosmogonía creacionista entre los griegos.

---

[4] Los griegos deducían la existencia de Dios a partir del orden del «Cosmos»; pero, según estos cristianos, Dios se revela precisamente en lo paradójico. Cf., por ejemplo, Pseudo ATANASIO, *Quaestiones ad Antiochum*, c. 136 (M. L. 28, 682).

La actividad de sus dioses se limita a descubrir y transformar. Se puede incluso decir que lo sobrenatural se comporta en Homero con máxima regularidad, de suerte que pueden darse reglas según las cuales los dioses intervienen en los negocios terrenos [5].

En Homero, los dioses son los causantes de todo cambio en el curso ordinario de los acontecimientos. *La Ilíada* comienza con la peste enviada por Apolo; Agamenón es inducido entonces a devolver a Criselda y a pedir como compensación a Briseida, provocando con ello la ira de Aquiles. Así se ponen en marcha los acontecimientos del *epos*. Al principio del libro segundo envía Zeus un sueño engañoso a Agamenón para inducirle a la batalla prometiéndole la victoria; de ello resultan las luchas y las desgracias de los griegos. Y así va todo. Al principio de *La Odisea* tenemos la asamblea de los dioses que deciden la vuelta de Ulises a su patria; y una y otra vez intervienen luego los dioses, hasta que, finalmente, con la ayuda de Atena, logra Ulises matar a los pretendientes. Tenemos siempre dos representaciones simultáneas en un doble escenario: el de los dioses arriba y el de los hombres aquí en la tierra, y todo lo que en éste acontece está determinado por lo que en el otro deciden los dioses.

El hombre no tiene propiamente la iniciativa de sus acciones: lo que él propone y ejecuta, en realidad, lo proponen y ejecutan los dioses. Y así como el hombre no tiene en sí mismo la iniciativa de sus actos, así tampoco es él en sí mismo el fin al que tales actos tienden. Sólo los dioses actúan de manera que consigan lo que se han propuesto; y aun cuando los dioses a veces no puedan conseguirlo todo; por ejemplo, cuando Zeus no puede salvar a su hijo Sarpedón, o Afrodita es herida en la batalla, al menos no están sujetos, como lo están los hombres, a la muerte.

Es esta vida de los dioses en un plano superior la que da sentido a la existencia terrestre. Agamenón sale al campo para

---

[5] Wilamowitz insistía a menudo en que las ciencias naturales difícilmente podían surgir de un medio en que se creyera que el mundo era una obra de creación. Cf. Platón, I, 601. Sobre el milagro en Homero, cf. H. FRÄNKEL, *Die Homerischen Gleichnisse*, p. 30; *Dichtung und Philosophie*, 91 sigs.

vencer, pero Zeus ha determinado tiempo ha que los griegos han de ser derrotados. Todo lo que los hombres emprenden con afanoso empeño y aun con riesgo de sus vidas, los dioses lo dirigen a sus fines sin dificultad. Son sus planes los que se cumplen, y sólo ellos saben a qué fin llevan todas las cosas. Para designar esta actuación de los dioses en la época homérica, se habla a veces de un «mecanismo divino» *(Götterapparat)*, como si el poeta pudiese acudir a voluntad a los dioses como a un dispositivo para hacer avanzar la acción cuando ésta languidece.

En los poemas épicos de la antigüedad tardía este mecanismo divino está tan gastado, que Lucano puede dejarlo de lado, aunque se lo reprueben sus contemporáneos. Pero el poeta homérico no puede hacer funcionar a capricho el mecanismo divino. Precisamente los dioses intervienen en aquellos pasajes en los que tal mecanismo parece enteramente superfluo, ya que el dios se presenta, no para dar razón de ser a una acción que de otra suerte apenas la tendría, sino en lugares en los que una mente ilustrada siente más bien que la presencia del dios estropea la simplicidad de la acción.

En el mismo comienzo de *La Ilíada* estalla la disputa entre Aquiles y Agamenón, porque éste pide a aquél que le entregue a su cautiva Briseida. Aquiles se enfurece hasta tal punto, que coge su espada y está a punto de hundirla en el pecho de Agamenón. Entonces se le aparece Atena (expresamente se dice que se aparece a él sólo), lo detiene y le aconseja que refrene su ira: si ahora se refrena, a la larga saldrá él ganando. Aquiles sigue el consejo de la diosa, y mete de nuevo su espada en la vaina. El poeta no tenía ninguna necesidad de introducir el «mecanismo divino» en este pasaje. Aquiles, simplemente, se domina a sí mismo, y el que no se precipite contra Agamenón se explica suficientemente por una decisión interior. Como explicación, la intervención de Atena, lejos de hacer el acto más plausible, más bien nos estorba. Sin embargo, para Homero era obligado introducir aquí la divinidad. Nosotros pondríamos aquí una decisión de Aquiles, una consideración que el héroe hace por cuenta propia. Pero en Homero el hombre todavía no tiene conciencia de ser él mismo el principio de sus propias decisiones: tal conciencia se da por primera vez en los trágicos. El

hombre homérico tiene conciencia de que cuando habiendo deliberado sobre una cosa toma una decisión, tal decisión proviene de la influencia de los dioses. También nosotros a veces cuando pensamos sobre algo pasado podemos llegar a perder la conciencia de haber intervenido efectivamente en ello, y nos preguntamos: ¿Cómo es posible que yo concibiera tal plan o tuviera tal pensamiento? Coloreando con un sentido religioso la idea de que nuestros pensamientos nos vienen de fuera, nos encontramos ya casi en la misma concepción religiosa de Homero. Vale la pena hacer notar que tales concepciones reaparecen en forma algo más rígida en doctrinas filosóficas como la de la *assistentia Dei* en Descartes y los ocasionalistas. En Homero no hay conciencia de la espontaneidad de la actividad espiritual del hombre, lo que quiere decir que no hay conciencia de que el hombre sea principio de sus propias decisiones libres, y aun simplemente de sus sentimientos y emociones. Lo que decimos acerca de los sucesos externos en la épica puede decirse también acerca de las actividades internas, sentir, pensar o querer: tales actividades tienen su origen en los dioses. Con razón se puede hablar aquí de una «fe» en los dioses. Goethe puso de relieve a menudo esta función de la divinidad; expresivamente lo dice en su conversación con Riemer (Biedermann, 1601): «Lo que uno venera como dios es el reflejo de su más íntimo yo.» Desde el punto de vista histórico se podría decir lo contrario: el íntimo yo de un hombre es la divinidad reproducida en su interior. lo que luego se interpretará como «vida interior» es concebido en un principio como intervención de la divinidad.

Pero con ello no llegamos sino a una concepción muy universal. Todo hombre primitivo se siente ligado a sus dioses y no ha despertado todavía a la conciencia de su propia libertad. Los griegos fueron los primeros en romper tales ligaduras, y con ello fundaron nuestra cultura occidental. ¿Pueden encontrarse ya en Homero trazas de este posterior desarrollo?

En primer lugar, podemos notar que en la escena citada Atena aparece en un momento en que tropezamos no sólo con algo extraño, sino con el mismo misterio: es el misterio que preocupaba ya a Descartes, el milagro de la primera manifestación de lo espiritual en el mundo de las apariencias. Desde

luego, Homero no pudo calar toda la insondable profundidad del espíritu; su misma fe en la divinidad se lo impedía. Pero una segura y limpia sensibilidad para lo natural, así como un cierto tacto y sentido de lo razonable, hicieron que Homero limitase las intervenciones de los dioses a los casos en que la mente, la voluntad o el sentimiento han de imprimir a los acontecimientos un curso nuevo. En la escena descrita, un pequeño rasgo distingue a la religión griega de toda religión oriental: Atena comienza diciendo: «Vengo del cielo para mitigar tu ira, *si quieres hacerme caso*», εἴ κε πίθηαι.

¡Qué encantadora nobleza en estas tres palabras! Tal lenguaje lleva el sello de una sociedad de formas aristocráticas: con cortesía y caballerosidad, el interlocutor sabe moderar su propia demanda con el respeto para con el otro. Estos nobles modales son los que rigen las relaciones de los inmortales con los mortales. El dios griego no se precipita tempestuosamente para atronar al hombre con rayos y relámpagos; el hombre no piensa temeroso en su propia pequeñez ante la divinidad: casi como un igual dice Atena: «Sígueme, si quieres.» Y Aquiles contesta perfectamente seguro: «Ciertamente, por grande que sea la ira que uno siente, lo mejor es hacer caso de los dioses.» Por todas partes nos encontramos con lo mismo: cuando se aparece un dios, no se complace en oprimir al hombre contra el polvo, sino todo lo contrario: Cuando un dios se asocia con un hombre, lo levanta y lo hace libre, fuerte, audaz y seguro de sí. Siempre que hay que hacer algo grande y decisivo, aparece el dios para dar su consejo; y el hombre elegido para la tarea marcha adelante confiado. Hay cierta diferencia entre *La Ilíada* y *La Odisea:* en *La Ilíada* cada cambio de situación está determinado por los dioses, mientras que en *La Odisea* los dioses se comportan más como acompañantes permanentes. Pero los dos poemas coinciden en que siempre que hay que realizar algo que está sobre lo ordinario, son los dioses los que han de poner en marcha la acción. Al contrario, todo aquello en lo que el hombre no quisiera haber tenido nada que ver es una ceguera o locura en la que el dios no tiene parte alguna.

En Homero no son los pobres y los débiles los que están más cerca de dios, sino los fuertes y poderosos. El abandonado

de Dios, el que está lejos de los dioses y no recibe de ellos don alguno, es Tersites. El sentimiento que el hombre siente ante la divinidad no es el de temblor, ni siquiera el de miedo o temor [6], ni aun primordialmente el de reverencia o respeto; todos estos sentimientos están demasiado cerca del terror mágico, y presuponen un concepto de la divinidad más misteriosa que el que suele aparecer en Homero. Evidentemente, tampoco se acerca uno a la divinidad con humildad o con amor: esto sólo se halla en el cristianismo. El verdadero sentimiento con que los hombres homéricos reciben a la divinidad cuando ésta se les presenta está expresado en la escena que comentamos: «Atena se puso detrás del Pelida, y apareciéndose a él solo, le tiró de la blonda cabellera. Aquiles se maravilló, y volviéndose reconoció en seguida a Pallas Atena, cuyos ojos centelleaban de manera asombrosa.» Admiración, maravilla, pasmo, tales son los sentimientos que los dioses de Homero provocan siempre que se aparecen a los hombres. En muchos pasajes de *La Ilíada* y *La Odisea* se dice que fulano se admiró de que se le apareciera tal dios o diosa, o que se maravillaba de que se le hiciese visible. La actitud en que oraban los griegos posteriores, ¿no es acaso una postura de admiración?

Pero la admiración o la maravilla no es ningún sentimiento específicamente religioso, ni siquiera en Homero. También las mujeres bellas y los héroes valientes eran objeto de admiración, y aun los utensilios hechos con arte eran «una maravilla para los ojos». Con todo, en el sentimiento que el griego tiene ante lo bello hay siempre un matiz de religioso estremecimiento. Los griegos no perdieron nunca de vista que la admiración no es sino una sublimación del temor. Los griegos primitivos eran particularmente sensibles a este tipo de admiración. Uno siente admiración ante cosas que no son totalmente extrañas, pero son más bellas y más perfectas que las ordinarias. La palabra griega que significa «admirar», θαυμάζειν, se deriva de θεᾶσθαι, que significa «contemplar». Admirar es contemplar con ojos sorprendidos: no es algo que sobrecoja todo el hombre, como

6 Naturalmente, el temor ante un dios aparece én pasajes como Il. 24, 116; 15, 321 sigs. Pero tal temor no es distinto del que se puede tener ante un hombre. «Temor de dios», δεισιδαιμονία, es para los griegos «superstición».

el temor, sino sólo los ojos; y el ojo confiere a las cosas distancia, convirtiéndolas así en «objetos». Cuando el temor ante lo desconocido es sustituído por la admiración ante lo bello, la divinidad queda convertida en algo a la vez más distante y más familiar; ya no se impone con tanto peso sobre el hombre ni se siente tan directamente la fuerza de su poder; y así, su presencia se hace más natural.

El hombre homérico se siente libre ante su dios. Cuando los dioses le conceden algún don se siente a la vez orgulloso y humilde, porque sabe que todo lo grande viene de dios. Al contrario, cuando el hombre ha de sufrir por causa de los dioses, como Ulises por causa de Poseidón, no se abate ni cede ante ellos, sino que afronta la adversidad manteniendo un equilibrio precario entre la humildad y la arrogancia. Tal equilibrio no es fácil de mantener: la divinidad de los griegos, al contrario que la de los hebreos, indios o chinos, invita a los suyos a que se igualen a ella; y los griegos siempre tuvieron el peligro de saltar vanidosa e insolentemente las barreras. De ellos ha heredado Europa la soberbia —la *Hybris*— a pesar de toda la influencia cristiana, y aun en cierto sentido aumentada precisamente por esta influencia cristiana, ya que la *Hybris* se ha convertido en el polo opuesto, el vicio por antonomasia frente a las virtudes del cristianismo. Por ella ha tenido que hacer Europa más de una vez dura penitencia.

Los dioses son ῥεῖα ζώοντες, «viven felices». Su vitalidad es especialmente intensa, pues en ellos no hay sombras ni imperfecciones como las que la muerte arroja sobre la vida humana. Pero, sobre todo, es una vida plenamente consciente, en la que los dioses conocen el sentido y el fin de sus acciones de una manera que los hombres no pueden alcanzar. Los dioses experimentan la lucha, la oposición, el fracaso sólo tanto cuanto pueden contribuir a dar mayor plenitud a su existencia. El combate sirve para excitar la pasión y dar rienda suelta a sus fuerzas: los dioses serían muertos si no conocieran los celos y la ambición, la victoria y la derrota.

Las sombras y la muerte han quedado arrinconadas en los confines más lejanos de este universo. La muerte es la nada —y aun más que la nada— en que se hunden los hombres. Sobre todo lo terreno, aun cuando rebose de vida

y de fuerza, se proyecta la sombra de la muerte: este pensamiento puede lanzar a los hombres a la más profunda melancolía. Pero, a pesar de todo, la preocupación por la propia muerte apenas si tiene influjo en su vida, aunque cumplen con toda fidelidad sus deberes para con los muertos. Puesto que toda vida tiene sus límites, también la vida libre de los dioses tiene un límite, si no en el sentido de un *Fatum* ciego, al menos en el sentido de que todo ha de suceder según un orden determinado, de la misma manera que todo lo mortal ha de morir. Así, los dioses han de tener en cuenta los justos deseos de sus colegas, y aun cuando puedan insultarse y pelearse, Zeus restablece al fin la paz y los reconcilia con néctar y ambrosía. A veces se presenta con amenazas terribles y les recuerda la anarquía y esterilidad de los tiempos primitivos. Pero por lo común Homero evita sacar a colación las luchas que los dioses olímpicos tuvieron que sostener con Cronos y los Titanes. En estos mitos referentes a luchas entre dioses se refleja sin duda que los olímpicos no habían sido los dueños desde siempre: antes que ellos había habido otra religión. Tal vez no pueda decirse que los dioses caídos eran simplemente las divinidades en las que creían los hombres de tiempos pretéritos; pero el contraste nos indica qué es lo que se consideraba como la contribución esencial de los nuevos dioses. Los dioses caídos no son demonios malvados, astutos o sensuales: son estériles, anárgicos, pura fuerza bruta. Fueron los olímpicos los que introdujeron el reinado del orden, de la justicia y de la belleza. Las batallas de titanes fueron para los griegos el símbolo de la victoria con que su propio universo se había impuesto contra algo extraño; junto a la lucha contra las Amazonas o los Centauros, constituyen una imagen viva de la victoria de los griegos contra la barbarie, la fuerza bruta y el terror.

Sin embargo, ciertos elementos de la religión griega primitiva perduraron hasta los tiempos más brillantes de Grecia: lo misterioso y lo fantasmal, las creencias espiritualistas y las prácticas mágicas nunca desaparecieron del todo. Si no las encontramos en la épica es porque han sido eliminadas de propósito [7]. Todavía puede observarse la última fase de este

---

[7] Cf. DEICHGRÄBER, *Antike*, 15 (1939), 118 sigs. Sobre la «naturalidad» de los dioses homéricos, cf. J. STENZEL, *Platon der Erzieher*, 14 sigs.

desarrollo: las nociones de Moira y de Daimon tienen en *La Iliada* una fuerza que habían perdido ya en *La Odisea.*

Los sonoros epítetos que acompañan a los nombres divinos en Homero sirvieron seguramente en tiempos más remotos para conjurar al numen, o designaban una función de la divinidad, que no estaba ya en consonancia con su nueva personalidad más refinada: Apolo es «el que dispara desde lejos», Zeus «el que congrega las nubes». A veces nos recuerdan que originariamente la divinidad tenía una forma animal, como Atena, «la de ojos de lechuza», o Hera, «la de mirada de vaca». Nosotros solemos considerar estos epítetos como típicamente homéricos; pero hay otras expresiones que son, en realidad, mucho más homéricas, por ejemplo, cuando Atena y Apolo son llamados simplemente «los dioses bellos y grandes». Se transparenta aquí la ilustrada reverencia y la admiración de Homero; pero la vieja fe no ha sido enteramente olvidada, y la nueva concepción homérica de los dioses es todavía reciente. Puede discutirse si Zeus, el señor del Olimpo tesalio, fue ya elevado por los nobles de Tesalia al rango de señor de los demás inmortales y padre de los dioses y de los hombres. Pero hay un rasgo esencial y característico de la religión homérica, a saber: la supresión de todos los elementos ctónicos y de la veneración de Ge, Demeter o la Madre Tierra, que difícilmente se explica como una deliberada eliminación hecha por los señores de Tesalia con el propósito de distinguir su religión de la de los campesinos. Esta eliminación no ocurrió hasta que los colonos griegos del Asia Menor se arrancaron del suelo patrio y de sus cultos tradicionales. La claridad y luminosidad de la religión homérica ha de atribuirse a los aristócratas libres y desarraigados de las ciudades de Asia, que al abandonar Grecia dejaron allí los oscuros poderes de la Tierra, y constituyeron a Zeus, el dios del cielo, en señor de todos los dioses y los hombres. Estos dioses no son un producto del culto ni un resultado de especulaciones sacerdotales, sino que surgieron en los cantares épicos al mismo tiempo que los héroes aqueos. Estos procedían a su vez de las memorias de los tiempos heroicos de Micenas, conservadas a lo largo de siglos de penalidades: no son sino la nostalgia de unos tiempos pasados y de una patria perdida. «Como los hombres de ahora...», dice Ho-

mero con pesar. Pero estos tiempos lejanos no son algo inaccesible, como el Paraíso o la Edad de Oro, sino que pueden alcanzarse con la memoria y contarse como historia del propio pasado. Por consiguiente, el sentimiento que uno tiene ante ellos no es el de nostalgia por algo irremisiblemente perdido, sino de admiración. De una nostalgia semejante se libraron los dioses olímpicos: su existencia es real y natural, pero, además, engrandecida por la distancia.

Herodoto, nacido él también en la tierra de los poemas homéricos, nos dice que Homero y Hesíodo dieron a los griegos sus dioses. Y considerando que Homero dió también a los griegos su lengua literaria común, nos encontramos con que Homero —tomando este nombre en el sentido impreciso que resulta del estado actual de la filología— es quien dio a los griegos su mundo espiritual, su fe y su pensamiento. En realidad, estamos demasiado familiarizados con los dioses homéricos para que podamos comprender exactamente la proeza que supone el llegar a crearlos. Estos seres olímpicos no habían sido nunca todavía dueños absolutos de la situación, y en el continente perduraban las divinidades ectónicas, místicas o extáticas, y aún se introducían otras nuevas. Sin embargo, el arte, la poesía y todos los mejores esfuerzos intelectuales de los griegos dependían de la religión homérica. Cuando, poco después de la composición de *La Ilíada* y de *La Odisea*, el arte griego se esfuerza en representar a los dioses «altos y bellos» [8], cuando se construyen para sus imágenes moradas que no quieren servir a las necesidades del culto o del sacreto religioso, sino simplemente quieren ser bellas moradas de la bella imagen del dios, los artistas no hacen más que trasladar a la piedra lo que el poeta había expresado con palabras. Durante trescientos años, el arte griego se esforzó en representar a estos dioses cada vez más bellos y más impresionantes [9]; y aun cuando a veces, como a los comienzos de la tragedia ática, los poderes oscuros vuelven a levantarse y se siente de nuevo el temor ante lo desconocido, sin embargo, son siempre los dioses olímpicos

---

8 Sobre el significado de estos conceptos en la estética griega, confróntese W. J. Verdenius, *Mnemosyne*, 3, 2, 1949, 294.

9 El influjo de Homero hasta los tiempos helenísticos lo demuestra Rodenwaldt, *Abhandl. d. Preuss. Ak.*, 1943, n.º 13.

los que dan el tono en las grandes obras de arte. Esquilo toma repetidamente la victoria de los dioses olímpicos sobre los espíritus arcaicos como tema de sus drogas, y es esto lo que hace que sus obras tengan un armónico desenlace.

Aunque en los poemas homéricos son los dioses los que dan sentido a la acción; sin embargo el interés principal del poeta no se halla en el escenario superior —reteniendo la metáfora que antes hemos empleado—. Su interés está fundamentalmente en la ira de Aquiles o en las aventuras de Ulises. El destino de los héroes tampoco está desde el principio determinado por la voluntad divina —como lo está, por ejemplo, en *La Eneida*—, la cual lo iría llevando todo a un fin predeterminado y lleno de sentido. La acción humana no está para servir a un fin superior de la divinidad, sino más bien al contrario: los dioses casi no hacen más que lo estrictamente necesario para hacer inteligibles los acontecimientos terrenos, de suerte que el curso natural de la vida en la tierra no sufre desviación alguna. Quizá lo más maravilloso en el mundo de Homero es que, a pesar de la intervención tan activa de los dioses, las acciones y las palabras de los hombres sean tan naturales.

«Natural»: la palabra nos ha salido ya varias veces. ¿Qué es «lo natural»? Aun el bobo avisado del cuento, a quien todo le parecía natural, no sabría qué respondernos. Las teorías modernas no harían más que explicarnos lo «natural» en términos racionales; pero aquí hemos de considerarlo en un sentido religioso. Lo «natural» aparece por vez primera en los poemas homéricos de forma que la «existencia natural» del hombre está ligada como un todo inteligible a la existencia de los dioses. Los dioses no interfieren con fuerzas de poder aterrador o irracional en la vida de los hombres; por tanto, ésta va tomando su forma tranquilamente siguiendo sus propias leyes. Los griegos sabían ponerse a admirar sin sobresaltos un mundo lleno de orden y de sentido, y este mundo les invitaba a poner en acción sus manos, sus ojos, y, sobre todo, su entendimiento. El mundo bello estaba allí tentadoramente abierto y prometiendo entregarles el secreto de su orden y su significado íntimos. En un sentido más profundo que el que preten-

día Aristóteles, la filosofía tuvo su origen en la admiración y la curiosidad [10].

Hegel dejó escrito en su *Filosofía de la Historia:* «En la religión es donde se halla la definición de lo que un pueblo tiene por Verdad.» Al definir Platón la Verdad como lo perfecto, la «idea del Bien», no hace más que darnos el pensamiento fundamental que se encuentra en la raíz de la religión olímpica. Con la misma fuerza parece decirnos también el arte plástico de Grecia que el mundo de las apariencias, si uno ahonda en él suficientemente, se manifiesta como un todo lleno de sentido y de belleza. Pero, sobre todo, la creencia de que el mundo es algo razonable y asequible al entendimiento humano es lo que dió nacimiento entre los griegos a la ciencia. De esta forma, fueron los dioses olímpicos los que nos han hecho a nosotros europeos.

Con todo, no hay que asociar esta fe con el optimismo propio de las épocas de ilustración. La contraposición entre el optimismo y el pesimismo es algo demasiado banal para que pueda ser de interés en esta cuestión. En realidad, uno diría que los griegos eran más bien pesimistas; con tristeza profunda hablan ellos de la vida, que ve a los hombres perecer miserablemente, como las hojas en el otoño. Y más allá de la vida, la tristeza es mayor todavía; este mundo puede ser más o menos alegre o triste, pero en él se halla todo lo más bello, y aun los mismos dioses nacieron en él y son su fruto más perfecto, más bello y más verdadero. La miseria con que el hombre se arrastra por la tierra queda justificada ante los primeros griegos por el hecho de que los dioses llevan una vida feliz y bella. De manera semejante hallarán los griegos más adelante la justificación de su existencia terrena en el hecho de que les sea permitido contemplar y admirar el ordenado curso de las estrellas. Para Platón y Aristóteles, la vida teorética y contemplativa tiene tanto más valor que la práctica cuanto eleva más al hombre por encima de lo terreno; esta «teoría» con-

---

10 Sobre la admiración como comienzo de la Filosofía, cf. G. MISCH, *Der Weg in der Philosophie,* 2.ª ed., I, 65-104. Cf. PLATÓN, *Theaet.,* 155 d: Aristot. Met., 982 b, 12 sigs.

tiene elementos de una sensibilidad religiosa que tiene su origen en el θαυμάζειν de Homero.

Sin embargo, este proceso evolutivo del pensamiento llevó al hombre a sacrificar a los mismos dioses en aras de la filosofía. Los dioses fueron perdiendo su función natural e inmediata, a medida que el hombre fué adquiriendo mayor conciencia de su propio ser espiritual. Mientras que Aquiles consideraba su decisión como una sugerencia de la diosa, el hombre del siglo v, consciente de su libertad, tomaba sobre sí mismo toda la responsabilidad de sus propias decisiones. La divinidad que le guía y ante la cual se siente responsable se concibe cada vez más como encarnación de la Justicia, el Bien, la Honradez o cualquier otro de los ideales que el hombre se propone al obrar. Con ello la divinidad se hace más sublime, pero los dioses pierden la exuberencia de su primitiva vitalidad. Las acusaciones contra filósofos como Sócrates pertenecen a esta época, y muestran cuán agudamente se sentía esta transformación. Se podía reprochar con razón a Sócrates el haberse apartado de los dioses antiguos; pero, en un sentido más profundo, él seguía siendo un servidor de los dioses olímpicos que habían abierto por primera vez los ojos de los griegos. Sería absurdo pensar que Apolo o Atena podían considerar la mente humana como un enemigo; Aristóteles habla como un verdadero griego cuando dice que el dios nunca escamotea al hombre el saber (Met., 983 a). Si uno quiere encontrar entre los griegos testigos en contra de la inteligencia humana, tendrá que recurrir a las sombrías concepciones de los poderes ectónicos y a las borracheras de los cultos extáticos, pero nunca podrá presentar las grandes obras de Grecia, la épica, la lírica de Píndaro o la tragedia.

Los dioses olímpicos murieron a manos de la filosofía, pero siguieron viviendo en el arte. Ellos continuaron como uno de los más importantes temas de inspiración aun cuando ya no se tenía una fe inconcusa en ellos. En realidad, no alcanzaron su forma perfecta, la forma que debía ser decisiva para todos los tiempos venideros, hasta el tiempo de Pericles, en el que podemos estar seguros de que los artistas ya no eran creyentes en el viejo sentido de la palabra. Igualmente, la poesía de la

antigüedad hasta bien entrado el cristianismo, toma sus temas más significativos de la mitología olímpica, y en el Renacimiento vuelven aún los dioses a revivir en el reino de las artes.

Los dioses olímpicos se muestran llenos de sentido y de naturalidad, no sólo en sus intervenciones en las cosas de los hombres —que es lo que principalmente hemos considerado hasta ahora—, sino que por el mero hecho de su existencia la imagen del mundo cobra naturalidad y significado. Es este el aspecto que tuvo un mayor influjo en tiempos posteriores. Los griegos descubrieron en los dioses el secreto de la existencia.

Todo cuanto es grande y vital en el mundo halla en ellos una expresión límpida y pura. No se niega nada de la vitalidad de la naturaleza, sino que todas las fuerzas corporales y espirituales viven en los dioses olímpicos, no con penosa sordina, sino de manera esplendorosa e ilimitada. No hay ninguna fuerza particular que sobresalga para dominar a las demás, sino que todas están en su propio sitio, resultando del conjunto un Cosmos inteligible. Con todo, este orden no resulta de una fría sistematización de lo viviente. Un ejemplo nos mostrará con qué vitalidad actúan los dioses en su soberana existencia; entre las mujeres del Olimpo se distinguen especialmente Hera, Atena, Artemis y Afrodita. Se las podría agrupar así: Hera y Afrodita, las representantes de la mujer como madre y como amada; Artemis y Atena, las dos vírgenes, la una solitaria y amante de la naturaleza, la otra intelectual y operante en la sociedad. Se puede decir que estas cuatro mujeres representan cuatro posibilidades de lo femenino; en ellas se han puesto de relieve las características espirituales peculiares de la mujer; más aún, en ellas se ha comprendido por vez primera qué es la feminidad. Estas cuatro diosas, procedentes originariamente de cultos totalmente diversos, adquirieron este valor significativo por el hecho de haberse puesto en mutua relación; ellas son el fruto de la reflexión del hombre sobre las diversas manifestaciones de lo divino, y representan el primer esbozo de un sistema en el que lo típico y lo universal dejan de ser meros conceptos. Lo mismo podría decirse de los demás dioses

olímpicos: todos tienen su significado en cuanto se consideran en relación con los demás dioses. Cada lugar de Grecia puede tener su propia divinidad, de la que recibe especial protección y a la que tributa especial veneración; pero en cuanto tales divinidades entran en el círculo de los dioses olímpicos, su carácter y su función se concretan en unos límites precisos.

La tendencia idealizadora de la teología de los griegos les preservó del peligro de convertir lo característico en caricatura. Las diosas griegas, aunque personifiquen un aspecto particular, son, no obstante, seres perfectos y atractivos; poseen la noble simplicidad y reposada grandeza que Winckelmann consideraba como la esencia de lo clásico. Pero lo genuinamente griego va más allá de este ideal clasicista; los olímpicos pueden ser plenamente apasionados, sin que por ello se empañe su belleza; están tan seguros de su dignidad, que hasta pueden permitirse el lujo de dar muestra de su humor insolente en sus relaciones entre sí.

Se nos hace difícil a nosotros comprender que se puedan hacer chistes como los de Aristófanes sobre los dioses, en los que uno realmente cree. Pero la risa forma parte de cuanto hay de significativo, positivo y fructífero en la vida, y, por tanto, es para los griegos más divina que la compungida solemnidad que nosotros asociamos con la devoción.

Hay tres cosas que se combinan maravillosamente en los dioses olímpicos: vitalidad, belleza y esplendor. A medida que la fe en estos dioses se pone en contingencia, como acaece, sobre todo, con los poetas romanos de quienes los recibió el Occidente, se va haciendo más notable el contraste entre su vida bella, luminosa y resplandeciente y la realidad del mundo. En Homero, la vida del hombre cobra significado por medio de los dioses; pero en Ovidio nada de lo de aquí abajo tiene sentido, y es sólo la nostalgia lo que nos hace levantar los ojos a tanto resplandor. Ovidio se escapa hacia este mundo perfecto de los antiguos, como para buscar en él la salvación y consolación ultraterrena [11]. Esto hace que los dioses de las Metamorfosis sean enteramente «paganos» en el sentido de

11 Cf. H. FRAENKEL, *Ovid*, 1945, passim.

que su libre vitalidad ya no está expuesta con un corazón ingenuo y simple. En vez del vigor y del sentido de lo cómico, tenemos en Ovidio —y aun antes de Ovidio— la mordacidad y la frivolidad. A pesar de todo, los dioses de Ovidio son herederos legítimos de los de Homero, pues han heredado el esplendor, la belleza y la vitalidad, capaces todavía de causar admiración. A la sensibilidad y el genio de Homero ha sucedido la sensualidad y el ingenio. Pero porque Ovidio tiene realmente ingenio, ha logrado dar a sus dioses una luminosidad y una gracia ante la cual no se sentirían molestos ni los mismos dioses homéricos. Tomemos la escena en que Apolo persigue a Dafne, la muchacha dura y esquiva; corriendo sin cesar detrás de ella le ofrece su amor encendido, y él, el dios de los bellos rizos, ve siempre ante sí los cabellos de la niña revoloteando al viento —*et, quid si comantur ait*, «y dice, ¡qué sería con sus bucles peinados!»—. En otra ocasión Ovidio nos cuenta la historia de Orfeo, que, afligido, tuvo que dejar a Eurídice en el Hades. Entonces, continúa Ovidio, inventó Orfeo la pederastia, no sabemos si porque sus experiencias con mujeres habían sido tan infortunadas, o porque quería permanecer fiel a su mujer...

Este mundo, un tanto cínico, de los dioses antiguos, pero lleno de luz y de ingenio, es el que conoció, sobre todo, el Renacimiento. Y, como era de esperar, tuvo una influencia específicamente paganizante, pues estos dioses luminosos venían a hacer frente a la ascética cristiana de renunciamiento al mundo. El Renacimiento aprendió en gran parte de las concepciones del Olimpo y de la mitología clásica a contemplar y admirar de nuevo la belleza y la grandeza del mundo.

Esta contemplación vital, esta capacidad de admirarse mueren extenuadas mucho antes de Ovidio, y su desaparición es la consecuencia natural del proceso de ilustración que va desde el primitivo temor ante lo desconocido hasta la libre admiración de lo divino. Ya Demócrito ensalza la ἀθαυμαστία y la ἀθαμβία, el no admirarse de nada. Para la sabiduría estoica,

el ideal máximo es no perder jamás la compostura, y Cicerón, lo mismo que Horacio, alaba el *nil admirari*[12]. Pero es más griego y más clásico decir con Goethe (a Eckermann, 18-2-1829): «Lo más grande que puede desear un hombre es poder admirarse.»

---

[12] Plutarco (de recta rat. 13) da como expresión de la suma sabiduría de Pitágoras μηδὲν θαυμάζειν; Cic. Tusc. 3, 14, 30, alaba el *nil admirari* como *praestans et divina sapientia*. La frase se ha hecho famosa a través de Horacio, Ed. 1, 6. 1. (Cf. otros pasajes en el comentario de Heinze, ad 1.)

3

EL MUNDO DE LOS DIOSES EN HESIODO

«Todo el mundo está lleno de dioses»; el viejo dicho de los griegos para nadie resulta tan verdadero como para Hesíodo. En su *Teogonía* nos presenta a más de 300 divinidades, y todavía dice que no tiene pretensiones de darnos un catálogo completo. A la manera del lamento de Schiller sobre los dioses perdidos de Grecia, podría uno imaginar que Hesíodo, al cantar los orígenes de los dioses, diría las alabanzas de los seres encantadores que pueblan la naturaleza viviente, las ninfas, las dríadas, los tritones... Pero, en realidad, su obra, al menos a primera vista, resulta una pieza literaria bastante sobria. Casi no nos da más que las genealogías de los dioses, de suerte que durante largos trechos no es más que una sarta de nombres; tal dios se casó con tal diosa y tuvieron tales y tales hijos. ¿Qué significan para nosotros estos nombres?

Sólo podremos comprender la vitalidad de las ideas religiosas de Hesíodo, si tomamos cada uno de los nombres e intentamos descubrir su significado dentro del contexto en que lo pone el poeta. Pero no es cosa fácil en estas largas listas y genealogías descubrir la concesión que Hesíodo tenía sobre cada una de las divinidades, sentir lo que para él significaban y distinguir exactamente lo sobreañadido de lo genuinamente hesiódico.

Vamos a estudiar un poco de cerca las Musas y las Nereidas en el relato de Hesíodo, aunque no sea más que de una manera tentativa y como muestra de la forma en que la es-

peculación teológica del poeta intenta captar una realidad en sus múltiples manifestaciones. Los nombres de las Musas y de las Nereidas están ensartadas en dos catálogos, semejantes a otros que pueden hallarse en la obra de Hesíodo. Aunque parezca que nos hallamos ante una poesía bastante árida y estéril, con un poco de paciencia —y tal vez también con un poco de pedantería filológica—, podemos indagar algo acerca de las concepciones religiosas de Hesíodo.

De las Musas dice Hesíodo que son las hijas de Zeus y de Mnemosyne, la Memoria. Traduciéndolo al lenguaje profano, esto quiere decir que la Poesía, aunque procede del dios supremo, recibe una especial dignidad y significado por tener como especial función conservar en la memoria de los hombres lo que en ella se narra. Efectivamente, en la época arcaica toda tradición se halla ligada a la poesía.

Luego viene el catálogo de las Musas (Theog. 77): «Clío y Euterpe y Talía y Melpómene y Terpsícore y Erato y Polyhymnia y Urania y Calíope.» Estos nombres, puestos por Hesíodo en hexámetros sin más adornos, muestran, si los consideramos atentamente, lo que la época arcaica consideraba como esencial en la poesía; nos dan lo que podríamos llamar una poética en forma teológica.

Clío hace que el canto, especialmente el canto heroico, proclame la fama, el κλέος. Euterpe hace que el canto alegre los corazones de los hombres, a la manera como Homero habla siempre del dulce canto que mueve el corazón. Talía relaciona la poesía con los festines. Melpomene y Terpsícore la relacionan, respectivamente, con la música y la danza. Erato excita en los hombres el deseo de la poesía. Polyhymnia es principio de rica variedad. Urania levanta el canto por encima de lo humano. Calíope, la última, cuida de la bella voz en la recitación del poema.

En la descripción que Hesíodo hace de las Musas antes del catálogo, pueden encontrarse uno a uno todos los rasgos que aparecen en sus nombres: 4, ὀρχεῦνται; 7, χορούς: Terpsícore. 10, περικάλλεα ὄσσαν ἰεῖσαι: Calíope. 11, ὑμνεῦσαι Δία καὶ Ἥρην, etc.: Polyhymnia. 22, ἀοιδήν, Melpómene. 25, Ὀλυμπιάδες: Urania. 32, κλείοιμι, Clío. 32, τά τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα, Mnemosyne. 37, τέρπουσι, Euterpe, etc. Es particularmente curiosa la alusión a los nom-

bres de las Musas en los versos 62-67, seguramente interpolados. Parece como si se haya pretendido convertir en ritmo sonoro la sarta de nombres.

Al nombrar a Calíope, Hesíodo comenta de manera a primera vista extraña: «Esta es naturalmente la más importante de todas» (v. 79). ¿Por qué ha de ser la bella voz más importante que el anuncio de la gloria o la alegría que incita a la poesía? Hesíodo lo explica así: Calíope acompaña a los reyes cuando dan sentencias justas y —continúa él— pone «dulces» palabras en la boca del juez que establece la paz. Así, pues, por «bella voz» entiende Hesíodo no sólo un sonido agradable, sino las palabras bellas por su contenido; Calíope es la más importante de las nueve Musas, porque es la única entre sus ocho hermanas que se refiere al contenido de la obra poética y al significado de lo que los nombres dicen. También sobre el lenguaje en prosa vela Calíope. En este pasaje en que por primera vez aparecen las Musas en forma definida y personal, nos encontramos con que sus relaciones no son ya sólo con la poesía estricta.

Todavía podemos notar algo más significativo: Cuando Hesíodo recibió la consagración como poeta de manos de las Musas del Helicón, le dijeron éstas que ellas sabían decir también la verdad de las cosas (v. 28). Este aspecto, tan esencial para la obra de Hesíodo no se refleja en ninguno de los nombres de las Musas; es el aspecto que responde a la interpretación que Hesíodo da del nombre de Calíope.

No me parece a mí que podamos deducir de lo que precede que Hesíodo haya inventado por sí mismo los nombres de las Musas. En ellas encontramos la misma concepción de la poesía que solemos encontrar en Homero, y más de una vez se refleja en ellas lo mismo que dice Homero al comienzo del *Catálogo de las Naves,* a saber, que ellas, como testigos oculares, pueden proporcionar al poeta un relato exacto y fidedigno. De esto puede concluirse que los nombres de las Musas provenían de la tradición en una forma igual o parecida. No es recomendable, por ejemplo, traer a colación los nombres del vaso François para la crítica textual de Hesíodo, como si Clitias sólo pudiese sacar los nombres de las Musas del catálogo de Hesíodo.

Otra cuestión es la de saber si alguien había ya agrupado las Musas en este coro novenario antes de Hesíodo, o si tal coro es fruto de las aficiones coleccionistas y sistematizadoras del poeta. Sobre esto es difícil decidirse. Por la manera como interpreta Hesíodo el nombre de Calíope puede verse que en todo caso lo oue alimenta la religiosidad del poeta no son tanto las fuerzas del corazón y de la sensibilidad cuanto las de una sobría reflexión. Con todo, es él quien nos ha transmitido fielmente los nombres que expresan lo que viejas generaciones habían pensado acerca de las Musas y de la poesía.

El catálogo de las Nereidas es distinto, pues aquí es evidente que Hesíodo ha mezclado lo tradicional con lo original (Theog., 240 sigs.). Es muy probable que esta lista dependa del catálogo de las Nereidas que se halla en *La Ilíada*, 18, 39. Por otra parte, el catálogo de *La Ilíada* ha recibido interpolaciones procedentes de Hesíodo, como la de los versos 43 a 49. Las embrolladas relaciones entre ambos pasajes me parece que han sido suficientemente esclarecidas [1] para que pueda construirse sobre ellas. Hay una clara diferencia de significado entre los antiguos nombres de *La Ilíada* y los introducidos por Hesíodo. Está claro que Hesíodo ha incorporado a su catálogo, además de las Nereidas de *La Ilíada*, otros seres marinos procedentes de la tradición, cuyos nombres apenas tienen relación alguna con el mar. Además, incluyó también nombres mitológicos que originariamente no tenían nada que ver con las Nereidas, pero que él pudo relacionar con el mar de alguna manera. Junto a éstos están los nombres propiamente «significativos», cuya finalidad es enteramente diversa de las de los nombres «significativos» que él toma de *La Ilíada*. Aun cuando algunas interpretaciones particulares puedan ser dudosas, la diversidad de tendencias entre Homero y Hesíodo al bautizar las Nereidas me parece evidente [2].

Los nombres de las Nereidas de Homero son nombres des-

---

1 Cf. INEZ SELLSCHOPP, *Stilistische Untersuchungen zu Hesiod, Diss.* Hamburgo, 1934, 59-64.

2 De propósito he omitido todo lo incierto. Para la interpretación de los nombres, cf. los *Escolios a Theog.*, 240 sigs., y *Evstacio a Ilíada*, 18, 30 sigs., donde muchas cosas están bien explicadas.

criptivos del mar; allí está la azulada Glauca [3], la insular Nesaia, la cavernosa Espeio, y Actaia, la de los acantilados; allí están la que empuja y la que recibe las olas, Cimotoe y Cimodoque y la resplandeciente Agaue. Estos nombres nos dan una imagen viva e impresionante del mar Egeo: brillante, incesantemente movido, sembrado de islas, rodeado de grutas y de acantilados. Pero en ello sólo se capta lo visible, lo exterior.

Totalmente distintos son los nombres con los que Hesíodo completa esta lista, hasta llegar a los cincuenta. Son también amables doncellas del mar las que él aporta; pero, de manera más sobria, sus Nereidas se manifiestan como seres útiles.

Ante todo, la que cuida lo primero, Proto, y la que concede coronar el fin, Eucrante; la salvadora Sao, la dadivosa Eudora, la tranquila Galena. Todo esto alude evidentemente a una buena navegación, lo mismo que muchas de las que se nombran luego: Erato, la que despierta el deseo, a quien hemos encontrado ya entre las Musas, pero que aquí tiene como objeto el ancho mar; Euneica, la de las buenas competiciones, que recuerda la idea de *Erga*, 20-26, sobre las contiendas deseables; Eulimena, la de los buenos puertos; Doto, la generosa; Ploto, la naviera; Ferusa, la que lleva al fin; Dinamena, la poderosa; Panope, la que lo ve todo; Hipotoe, veloz como un corcel; Hiponoe, inteligente como el caballo; Cimolega, la que allana las olas. Aun en los nombres en que se describe una característica sensible del mar, predomina lo que tiene relación con una navegación favorable, como la doncella del fondeadero (Eione) o la de la buena playa (Psamate). Todavía más signficativas son Pontoporeia, la que hace atravesar el mar; Leiagora, la que congrega a los hombres; Evagora, que proporciona el buen mercado; Laomedea, que cuida de la gente; Eupompa, la buena compañía; Temisto, guardiana del derecho; Pronoe, que todo lo prevé; Nemertes, que, igual que su padre Nereo, no tiene falsedad. Todo esto nos da una imagen ideal del tráfico marítimo en el siglo VII. No se encuentran aquí más que los aspectos favorables, pues Nereo, el padre de las Nereidas e hijo de Ponto, representa el mar benévolo, mientras que, por ejemplo, los Vientos proceden de Euribia, la violenta, hermana

---

[3] Cf. LEUMANN, *Homerische Wörter*, p. 150, nota, 124.

de Nereo, y otros horrores marinos proceden de su hermano Taumas, el que causa pasmo.

Este reflejo piadoso de un tráfico marino protegido por las hijas del mar parece no corresponder exactamente a lo que más tarde dijo Hesíodo en *Los trabajos y los días*. Allí sus expresiones sobre el tráfico marítimo son muy distintas. Su padre, dice él allí, «tenía que navegar para poder ganarse el sustento» (635). El mismo, dice, no navegó más que una sola vez, un trecho como de salto de gato, desde Aulis a Eubea (651). Para él la agricultura y la ganadería son las ocupaciones propias de un hombre digno, y el justo «no se embarca en naves, sino que es la tierra la que le da sus frutos» (236). Es verdad que él da a su hermano Perses algunos consejos sobre cómo ejercer provechosamente la navegación (618-632, 641-645, 663-682, 687-694); pero añade: «Yo no recomiendo embarcarse ni tengo en ello gozo alguno, pues trae peligros a los que el hombre se entrega porque no reflexiona; y aunque el dinero es vida para los míseros mortales, es cosa muy dura morir entre las olas...» (682 sigs.). La oposición entre la imagen agradable de la Teogonía y la repugnancia de *Los trabajos y los días* no se acaba de explicar diciendo simplemente que Hesíodo en su vejez se tornó escéptico respecto a la navegación. Yo diría que se trata de puntos de vista distintos; en los *Trabajos* nos da el poeta su opinión personal, mientras que en la *Teogonía* nos pinta la realidad que veía a su alrededor; sobre ella sí que podía decirse la frase atribuída a Heráclito: «También aquí están los dioses.»

La oposición descrita permite sacar preciosas conclusiones acerca del pensamiento religioso de Hesíodo. Incluso lo profano y aun lo menos deseable participan de lo divino. Ya hemos dicho que las Nereidas, las doncellas benévolas, no son más que una clase de poderes divinos con que uno puede encontrarse en una travesía. De otros linajes proceden los Vientos, que amenazan al navegante. El mar como tal aparece, según más tarde formuló Solón (fr. 11 D), como justísimo, pero puede convertirse en injusto y desolador cuando lo agitan las tormentas. Por esto cree Hesíodo que el tráfico marítimo no está privado de grandeza y de significado; lo cual significa, según la concepción primitiva, que no está privado de un carácter di-

vino. Es la humana locura, que no ve el peligro, y la humana avaricia lo que lo convierte en algo malo. En todo caso, difícilmente se podrá llegar a la conclusión de que los nombres de Nereidas que Hesíodo añade al catálogo de Homero sean invención suya. Se nos presenta aquí un problema del que habremos de ocuparnos todavía: Hesíodo puede presentarnos como divino algo a lo que él tiene íntima aversión.

No se puede dudar de que tras los versos de Hesíodo se oculta una fe genuina en los poderes divinos. Toda la *Teogonía* carecería de sentido si el poeta no tuviera fe en los dioses que describe. Es evidente que él quiere describir con estos nombres divinos todo cuanto existe, vive y tiene significado en el mundo. Si uno no acaba de sentirse satisfecho de su narración un tanto árida, no hay que achacarlo únicamente al hecho de que nosotros, como hombres ilustrados, estamos demasiado alejados de las concepciones religiosas primitivas. Aceptamos con más facilidad los dioses homéricos; y, sin embargo, muchos dioses de Hesíodo parecerían más aceptables y más asequibles que los de Homero. Si una Nereida se llama Galena —la Calma—, o si las fuentes y los ríos son divinos, podemos decir que nos encontramos ante algo menos maravilloso que el hecho de que allá en el Olimpo vivan unos seres como Apolo o Atena. No se puede dudar de que hay algo primario en el hecho de que los hombres vean poderes divinos en todo lo que se les presenta como viviente en la naturaleza. Muchas de las divinidades de Hesíodo podrían explicarse, siguiendo a Usener, como «dioses particulares» *(Sondergötter)* o «dioses momentáneos» *(Augenblicksgötter)*. Pero tales dioses sólo rara vez actúan en Hesíodo en su medio original, es decir, en la situación concreta en que se revelan al hombre y en la que el hombre adquiere conciencia de lo divino. En realidad sólo cuando Hesíodo nos cuenta su consagración como poeta y su encuentro con las Musas, podemos decir que la aparición de la divinidad se nos presenta como algo vivo. Por el contrario, Homero, al hacer intervenir a los dioses en la acción que narra, nos los presenta como en su actividad natural, de suerte que todo lo que acontece se hace inteligible precisamente por la actividad de los dioses.

Además, lo propiamente mítico, esto es, las historias de los

dioses en los que éstos se comportan de manera específica como personas que actúan, tiene en Hesíodo poca importancia. Al intentar Hesíodo darnos una vista panorámica de todo lo divino que existe en el mundo, no hace más que tomar, por así decirlo, los dioses de las situaciones particulares y concretas, en las que el hombre experimenta su carácter divino, y tratarlos como si pertenecieran, como las plantas y los animales, al conjunto de objetos inmediatamente dados en nuestra experiencia de la naturaleza. Así puede él acomodar a todos los dioses en una especie de clasificación Lineana o en árboles genealógicos.

No es pura casualidad el que Hesíodo haya convertido la experiencia momentánea de lo divino en ser permanente, sino que con ello no hace más que acomodarse a un rasgo esencial del pensamiento y del lenguaje humanos. Esto lleva necesariamente más allá de las concepciones religiosas primitivas, lo cual se manifiesta particularmente en el nuevo lenguaje que Hesíodo tiene que acuñar para sus divinidades. Por ejemplo, Galena es el nombre de una de sus Nereidas; pero Galena es también la palabra ordinaria en griego para designar la calma, que nosotros tenderíamos a considerar como un concepto abstracto. Ciertamente, en el lenguaje arcaico no puede distinguirse entre un nombre abstracto y un nombre propio de dios, puesto que cuando uno consideraba una determinada situación como «calma», veía en ella una intervención de la divinidad. El que dice que reina Galena —la calma— quiere decir que a esta divinidad se debe la tersura del mar; pero cuando Galena se hace independiente de tal situación particular, y, por otra parte, no acaba de convertirse en plena figura mítica de la que pueda contarse historia alguna, estamos ya a medio camino de convertir a Galena en algo abstracto.

Este peculiar carácter de numerosos dioses de Hesíodo (particularmente los que él introduce como explicación del Universo), que representa una situación intermedia entre la experiencia vital e inmediata de la divinidad y el término abstracto que designa al ser existente y operante, es la razón más profunda de que Hesíodo no nos haya dado en su obra formas nítidas y de valor permanente. El no nos da como Homero sucesos grandiosos y únicos, maquinados por los dioses;

pero, en cambio, tiene el dominio de cierta manera moderada de exponer, como en forma teórica, lo que se da en el mundo. De ello resulta que lo más vivo y lo más directamente impresionante de su obra no son sus especulaciones teogénicas, sino las recomendaciones a su hermano en los *Trabajos*, sacadas de su experiencia personal. Con todo, la *Teogonía* de Hesíodo representa un paso importante y lleno de consecuencias en el camino que va desde la poesía épica a la filosofía.

Su propósito no es sólo detectar la presencia universal de lo divino e informarnos de su existencia. En el principio de la *Teogonía* nos dice él cómo las Musas alaban a Zeus y alegran su corazón. Lo que añade acerca de la naturaleza de Zeus muestra hasta qué punto su concepción de la máxima divinidad es distinta de la de Homero. Las Musas cantan acerca de Zeus lo que sigue (v. 71 sigs.):

> «... Él reina en el cielo, y guarda él mismo el trueno y el rayo de fuego, desde que venció con su fuerza al padre Cronos: él ha repartido por igual todas las cosas entre los dioses, fijando sus honores.»

El poder y el dominio son también los atributos de Zeus en *La Ilíada* y *La Odisea*. Pero para Hesíodo Zeus es «el que ha repartido por igual todos las cosas entre los dioses» y el que «les ha fijado a cada uno sus honores». El orden divino del mundo es aquí obra específica de Zeus. Ciertamente, los dioses de Homero se distinguen como representantes de un orden inteligible del mundo, y en ocasiones interviene Zeus violentamente para restablecer en el Olimpo el orden amenazado; pero en Homero este orden no aparece como querido conscientemente, como un conjunto que resulta de un plan preconcebido. Es algo que funciona en cierto sentido como por sí mismo, sin que nadie lo haya impuesto expresamente. También en Homero se halla el poder dividido entre los dioses; especialmente los tres hermanos Zeus, Poseidón y Hades se han repartido el mundo en tres partes, y las demás divinidades tienen sus honores y sus funciones. Pero Hesíodo es el primero que dice que es Zeus quien «ha repartido todas las cosas», como rey «que reina sobre el cielo» en un sentido pleno. Este orden firme y constante impuesto por el máximo Dios, aparece por

todas partes en los poemas de Hesíodo como fundamento de sus consideraciones religiosas. Por esta razón, Hesíodo considera que explicar lo divino equivale a explicar sistemáticamente su genealogía.

Estos cuadros genealógicos que permiten colocar en su sitio aun a las más pequeñas divinidades, son algo más que una sistematización de un conjunto innumerable de formas; por el hecho de fijar el origen de cada uno de los dioses, nos dan ya a conocer algo de su misma esencia. Sin duda, las especulaciones teogónicas se dieron desde la más remota antigüedad, ya que es una antiquísima convicción la de que se conoce algo sobre la esencia de una cosa, una planta o un animal cuando uno puede decir algo de su origen. Sin duda, también en tales especulaciones teogónicas se mezclaron muy pronto los problemas referentes al origen con los referentes a la esencia; pero aun en esto aparecen en Hesíodo ciertos rasgos racionales que lo separan de las concepciones primitivas, Hesíodo se fija no tanto en el caso particular cuanto en el principio y el sistema; con ello se constituye no sólo en precursor de la filosofía, sino también, por paradójico que parezca, del monoteísmo, puesto que todo «está lleno de dioses», es fácil reducirlos a todos a una unidad de lo divino. De esto tendremos que hablar más adelante.

Para Hesíodo, los dioses no son como para Homero «los de la vida fácil», los ῥεῖα ζῶντες. El nos presenta en primer plano divinidades que son personificación de lo deforme o lo hostil. Tales divinidades habían sido conscientemente eliminadas por Homero, y se puede decir que se encuentran en Hesíodo muchos elementos primitivos que no se hallan en Homero. Hesíodo ha conservado muchas concepciones remotas que en parte coinciden con los mitos orientales primitivos, como parecen confirmar los hallazgos recientes; tales son las historias un tanto crueles y poco edificantes de Uranos y de Cronos. Ya sea que estos cuentos terribles permanecieran vivos durante largo tiempo en Beocia, ya que Hesíodo los hubiera aprendido de su padre, originario del Asia Menor, lo cierto es que estos elementos primitivos que los griegos eliminaron muy pronto, aparecen como algo extraño y un tanto forzado en el mundo

de Hesíodo, en otros respectos mucho más racional que el de Homero.

Pero también estos elementos primitivos y terríficos tienen su significado en Hesíodo, aunque los califiquemos de orientales según las más recientes investigaciones. No se encuentran en la *Teogonía* porque sí, sino como parte de un grandioso conjunto; todo lo terrible sucedió antes de que viniera Zeus a poner orden y justicia; con ello se revela un mundo que no forma parte del Cosmos actual.

Prescindiendo de estos mitos primitivos, hay otros aspectos bajo los que lo terrible tiene en Hesíodo una mayor preponderancia que en Homero; valdrá la pena detenerse en ellos. Cuando Homero cantaba los héroes y sus hazañas podía pintar un mundo resplandeciente en el que casi no tenían lugar las sombras de la existencia. Pero al querer Hesíodo darnos una pintura de lo existente tal como es en la realidad, no puede simplemente pasar por alto las sombras. Si en la *Teogonía* las fuerzas que amenazan al hombre —lo informe y lo terrible— tienen un lugar más importante que el que puedan tener en Homero, es porque su poesía tiene como objeto la verdad, y no bellas mentiras. En esto hallamos entre Hesíodo y Homero la misma relación que hay entre Tucídides y Herodoto.

La manera como el lado sombrío de la existencia pueda ser dominado por Zeus y sometido al orden del mundo, presenta para Hesíodo un difícil problema religioso que siempre ha conmovido profundamente a los espíritus piadosos y que él intenta resolver por vez primera. El ha señalado un camino que sin cesar ha sido seguido en épocas posteriores.

En la genealogía distingue él dos linajes distintos, que jamás se mezclan entre sí; los descendientes de la Noche, que ella concibió por sí misma, sin padre alguno, y los demás dioses. Paula Philippson y Hans Diller han explicado el significado de esta diversidad; los descendientes de la Noche son, por ejemplo, la Envidia, el Engaño, la Vejez, la Riña, el Cansancio, el Hambre, el Dolor, el Crimen, etc., figuras precisas que se presentan como malas y hostiles en la vida. Con ello se introduce en el pensamiento griego un dualismo que luego lleva a la doctrina de los contrarios, con la que, de diversas maneras,

Anaximandro, Heráclito, Empédocles, etc., intentaron explicar el mundo [4].

La genealogía no describe lo temible y lo negativo en el mundo como algo que ha sido superado en el tiempo, como en los mitos de Uranos, Cronos y Zeus. Los descendientes demónicos de la Noche continúan actuando en este nuestro mundo, y no han sido eliminados de él con el dominio de Zeus.

Más adelante, en los *Trabajos* presenta Hesíodo lo malo e insatisfactorio en forma totalmente distinta, en la descripción de las cinco edades del mundo, de Oro, de Plata, de Bronce, etc. La tendencia de este mito es en cierto sentido contraria a lo que se nos dice en la *Teogonía* sobre las genealogías divinas, puesto que allí, a partir de la materia bruta originaria se va haciendo poco a poco el orden y la justicia, mientras que en los *Trabajos* el hombre comienza en un estado de bienaventurada justicia, y poco a poco se va imponiendo el mal y la violencia, hasta que en la quinta edad, la nuestra, la injusticia llega a dominar. También aquí sigue Homero una vieja tradición, como se muestra en el hecho de que el proceso decadente de las generaciones se interrumpe en la cuarta generación, la de los Héroes, que es «más justa y mejor» que la precedente (v. 155). Los héroes habían sido materia de los cantos de Homero y de los demás poetas épicos, y Hesíodo tomó estas figuras engrandecidas por la poesía e hizo con ellas una época histórica, forzándola dentro de los cuadros de una antigua leyenda cuya tendencia era representar el progresivo declive de la humanidad.

En tres diversos pasajes de sus poemas nos da, pues, Hesíodo tres diversas interpretaciones del papel del mal en el mundo. Junto a la creencia, extendida también en otros pueblos, de que al principio existió un tiempo paradisíaco en el que no había injusticia alguna, está la otra concepción —que en Hesíodo queda limitada al mundo de los dioses—, según la cual hay un progreso desde la brutalidad a la civilización, de suerte que el mal se halla a los comienzos y es superado a lo largo del proceso. La tercera concepción —con la que se agotan las posibilidades de explicación— aparece en las especulaciones

4 Cf. también AL RÜSTOW, *Ortsbestimmung der Gegenwart,* 2, 1952, 63.

teogónicas; los poderes malignos coexisten junto a los buenos a través de los tiempos. Pero estos tres esquemas —sobre los que se estructura todavía el pensamiento de los hombres de hoy—, si se consideran detenidamente, se verá que no se hallan en Hesíodo de manera disociada o contradictoria, sino que forman una unidad viviente e inteligible, y nos llevan a comprender mejor las convicciones a que Hesíodo había llegado en sus reflexiones sobre el bien y el mal. Las aparentes contradicciones entre estos tres esquemas mentales no hacen sino iluminar mejor la posición de Hesíodo en la historia del espíritu humano.

En opinión de Hesíodo, Uranos y Cronos fueron derrotados como castigo de su violencia e injusticia. Zeus se mostró justo desde un comienzo, y por ello su reinado es duradero. La idea de que Zeus es el ordenador justo del mundo tiene mayor relieve en los *Trabajos* que en la *Teogonía;* la injusticia que Hesíodo había sufrido de su hermano y de los malos jueces la ha hecho profundizar en su idea del derecho, que para él es lo mismo que la justicia de Zeus. La justicia en la que Hesíodo cree es el orden inalterable y absoluto que cuida de que al fin los buenos reciban su paga y los malos su castigo. Aunque ya se halla en Homero la idea de que los hombres serán castigados por su ceguera, es Hesíodo el que por vez primera mide las acciones de los hombres con la estricta vara de la justicia. Pero la justicia no es para Hesíodo algo que los hombres hayan de descubrir; es claro y bien definido. El no tiene duda alguna ni anda con sutilezas a propósito de ella, sino que al exhortar a su hermano puede formularla de una manera clara y sencilla. De la misma manera que en la *Teogonía* se dice que en los antiguos linajes divinos no reinaba la justicia sino la violencia, se dice también en los *Trabajos* (276 sigs.) que Zeus ha ordenado el mundo de tal manera que los peces, las fieras y los pájaros puedan comerse mutuamente, pues no tienen *Dike*, no tienen justicia; pero a los hombres Zeus ha dado la Justicia. Pero por qué tal o cual cosa es justa o injusta, es cosa que a Hesíodo no le preocupa [5].

---

[5] Sobre este estadio posterior en el desarrollo de la idea de derecho natural, en el que se encuentra todavía Arquíloco, cf. RÜSTOW, *Ortsbestimmung der Gegenwart*, 2, 1952, 544.

Todo lo que hay en el mundo tuvo un comienzo, y así también este orden tuvo un comienzo. Los mitos sobre el linaje de los dioses son parte de las especulaciones sobre las causas de lo existente, de las que está llena la *Teogonía* de Hesíodo. Continuamente afirma que Zeus es la causa del orden del mundo. Lo dice, por ejemplo, de manera particularmente expresiva, al principio de los *Trabajos* cuando empieza: «Venid, Musas, y proclamad a Zeus...; por él son los hombres gloriosos o sin gloria, conocidos o desconocidos, por voluntad del glorioso Zeus.» En estos dos versos se dice dos veces la misma cosa, porque Hesíodo juega con la palabra Δία para hacer caer en la cuenta a sus oyentes de que quiere darle especial importancia. Este juego de palabras quedó desvirtuado en las ediciones al acentuarse δία en vez de διά, pues los gramáticos tardíos enseñan que en la preposición postpuesta se da anástrofe con la excepción de ἀνά y διά, para evitar la confusión con ἄνα, vocativo de ἄναξ y Δία, acusativo de Zeus. Pero una genuina tradición en favor de esta regla no existe, ya que Hesíodo no escribió acentos, y en el lenguaje poético no se puede confiar en la tradición oral [6]. En este caso, es evidente que es un error acentuar διά, ya que en los dos versos citados, el segundo quiere ser una explicación del primero: Διὸς μεγάλοιο ἕκητι es una explicación de ὃν δία, mientras que estas palabras son, a su vez, la explicación etimológica del Δία ἐννέπετε del verso precedente [7].

Tales juegos etimológicos con los nombres divinos son frecuentes entre los griegos. Aquí la interpretación de tales nombres se suma a la tendencia general de Hesíodo de buscar los principios, αἱ ἀρχαί; en esto se muestra precursor de la filosofía. Por lo demás, se promete ya aquí lo que sólo llegaría a su perfección en la filosofía; el que Hesíodo levante a Zeus como ordenador del mundo muy por encima de todos los demás dioses, es, en realidad, un paso en dirección al monoteísmo.

Hesíodo funda sobre el mito la secuencia de las generaciones de los dioses; en cambio, cuando se trata de los hombres,

---

6 Cf. Irigoin, *Glotta*, 33, 1954, 90 sigs.

7 Cf. L. Ph. Rank, *Etymologiseering en verwante verschijnselen bij Homerus*, *Diss.* Utrecht, 1951, p. 44.

no da razón alguna concreta de por qué tal linaje haya de seguir a tal otro. De la generación de Oro dice tan sólo que desapareció (Erga, 121), sin dar razón alguna de ello. La generación de Plata nos dice más adelante que fué debilitada por voluntad de los dioses, pero no sabemos por qué (Erga, 127); finalmente, la aniquilaron a causa de su Hybris (134 sigs.). La generación de Bronce se destruyó a sí misma (152). Entonces introduce Zeus la generación de los Héroes, que es «más justa y mejor que la anterior»; se deshace en las guerras de Tebas y de Troya, y es trasplantada a las islas de los bienaventurados. Finalmente, aparece la edad de Hierro, la de los que ahora viven; no sabemos, sin embargo, de dónde o por qué aparece, y es la edad en que dominan totalmente la violencia y la injusticia: *Aidós* y *Némesis* han abandonado la tierra.

Si Hesíodo pinta la evolución de la humanidad en los *Trabajos* con colores tan sombríos, hemos de recordar que él mismo había sido víctima de grandes injusticias; su mundo se había ensombrecido. El «pathos» de su exhortación se alimenta, como el de todos los maestros morales, en la maldad de este mundo. Pero es notable que al describir la decadencia de la humanidad no se preocupe de investigar sus razones, como hace en tantas otras cosas. Realmente, es difícil concebir de que manera hubiera podido Hesíodo dar razón del hundimiento de la humanidad desde la edad de Oro a la edad de Hierro. No puede tratarse de un castigo de la maldad de los hombres, pues los hombres de la edad de Oro eran piadosos, y los dioses no podían dejar que los hombres se hicieran cada vez peores sin culpa propia. Hesíodo no se ocupa de armonizar sus mitos entre sí. A pesar de toda su sistematización, no es un pensador sistemático. El toma las historias antiguas por la importancia que tienen en determinados contextos; el por qué de su importancia es cosa que se deja entender por sí misma.

Lo que a él le interesa es poner de relieve el orden y la justicia en el reino de lo divino, y en esto sí que va mucho más allá que Homero. Pero la vida de los hombres le parecía desgraciada y miserable. Los mortales son para él no sólo débiles y efímeros, como para Homero, sino también injustos y culpables. Con ello se hace más profunda la sima entre el mundo de nuestra experiencia ordinaria y el de lo real y esencial —el

mundo como debiera ser—; con ello se anuncian distinciones que luego los poetas y filósofos señalarán con mayor claridad, como entre el ser y el parecer, lo real y lo ideal.

Ya hemos dicho que el pensamiento fundamental de la *Teogonía* es que se dan fuerzas de distinta y aun opuesta tendencia. Esta concepción tuvo gran influjo en la filosofía griega arcaica; pero los que más profundizaron en la idea del orden justo de Zeus fueron los atenienses, especialmente Solón y los trágicos. La lírica, al contrario, prefirió trabajar sobre otras ideas de Hesíodo.

En el comienzo mismo de la *Teogonía* nos habla Hesíodo del canto de las Musas y nombra a los dioses sobre los que este canto versa (11 sigs.). Esta lista de dioses ha suscitado diversas controversias, y se ha querido suprimir en ella un número mayor o menor de versos. Además, tenemos otro relato sobre el canto de las Musas (43 sigs.), que cantan de nuevo a los dioses, y en el que nombran de nuevo a dos de las divinidades del canto anterior. Hay quien ha querido suprimir del todo o el primero o el segundo de los fragmentos.

Suprimir el segundo fragmento es imposible, pues está en muy íntima relación con lo que sigue: las Musas cantan aquí delante de Zeus, para darle gozo, una Teogonía, y todo el Olimpo resuena con el canto. Empiezan con Gaia y Uranos y luego pasan a Zeus, del que se dice, de manera muy significativa en este contexto genealógico, que es el padre de los dioses y de los hombres. Y así sigue el canto. Evidentemente, se trata de un paralelo olímpico de la *Teogonía* que el mismo Hesíodo va a presentar. Esto viene a ser como una legitimación de su propósito, pues forma una unidad con el de las Musas y los inmortales; con ello quiere Hesíodo señalarnos la grandeza y dignidad de su tarea.

El primer canto de las Musas tiene, por el contrario, una finalidad totalmente diversa. Las Musas no cantan aquí sobre el Olimpo, sino en el Helicón; Hesíodo las introduce para contar cómo le consagraron poeta en este monte, y pasa inmediatamente a hablarnos de ellas. Se dice que las Musas bailan cantando a los dioses, y es aquí donde comienza la lista de los dioses, que ha sido víctima de tantas correcciones. Aquí comienza con Zeus (11), pero no como «padre de los dioses y de

los hombres», sino como «el que lleva la Egida», es decir, el símbolo de su poder. Sigue con Hera, «la Señora». Esto nos indica ya cómo ha de interpretarse la lista que sigue; en ella se distinguen un orden bien pensado, pero totalmente diverso del de la genealogía. Siguen inmediatamente los tres grandes dioses, los genuinamente «clásicos», Atena, Apolo y Artemis; luego Poseidón, que aunque hermano de Zeus, reina en un elemento más estéril. Siguen las diosas Temis, Afrodita y Hebe, precediendo así la diosa de la Justicia a las del amor y de la Belleza; luego vienen las esposas de Zeus, Diona y Latona (hay que dejar estos versos como están, pues los dos nombres son inseparables); siguen los hermanos Japeto y Cronos, y luego los fenómenos naturales, Aurora, Sol, Luna, Tierra, Océano, Noche y «el sagrado linaje de todos los demás inmortales que viven para siempre».

Tenemos, pues, un orden, no según la genealogía, sino según la dignidad y santidad de los diversos dioses. A Hesíodo le pareció necesario declarar que aunque iba tratar a todos los dioses por igual según su sucesión genealógica, con ello no quería expresar nada contra el orden de dignidad y prelacía que entre ellos rige; y así comienza con una lista de los principales dioses según este orden. En ella el distinto poder de los dioses está expresado de una manera más justa que en las genealogías. También en Homero es Zeus el dios supremo, y se dan dioses de mayor o menor poder y de distintas formas. Pero Hesíodo es el primero que busca un orden de dignidad entre los dioses, esto es, el primero que se pregunta acerca del significado de cada uno de ellos y su valor relativo.

Este problema preocupó profundamente a los líricos y tuvo gran influjo en su religiosidad. Los antiguos elegíacos tratan el problema de los valores principalmente en relación con la virtud propiamente tal que ellos buscaban, la verdadera *areté*. Tirteo la encuentra en la bravura, Solón en la justicia, Jenófanes en la sabiduría. De manera semejante, los diversos líricos han visto lo esencial de la vida en diversos dioses; para Safo, Eros y Afrodita están en primer término; para Píndaro, Apolo; Arquíloco se siente dominado por dos divinidades: Ares y las Musas. No es cosa nueva el que cada uno se sienta especialmente ligado a una divinidad determinada; pensemos en la

especial relación de Atena con Ulises y Telémaco en *La Odisea*. Pero cuando un poeta de la época arcaica se consagra de una manera particular a una divinidad, lo hace con la plena conciencia de que tal divinidad es para él más santa, más importante, más esencial que las otras; la considera como el poder que él cree capaz de iluminar en cierto sentido toda su vida y de explicarle la inteligencia y unidad del mundo. Safo lo dice expresamente en el poema (fr. 27 D) en el que dice que unos tienen lo grandioso por lo más bello, otros otra cosa...; pero «yo digo que lo más bello es siempre lo que uno ama». Píndaro procura librar a Apolo de toda sombra proveniente de los mitos que pudiera mancharlo, a fin de conseguir la imagen totalmente pura de la divinidad que él necesita para poder entregarse enteramente a ella. La luz que derraman estos dioses sirve no sólo para iluminar determinados momentos en los que el dios interviene particularmente en la vida de un hombre, sino que el dios es un poder permanente y siempre operante. Hay en todo esto una influencia de Hesíodo, el primero que concibió a la divinidad no sólo como un influjo momentáneo, sino como principio de acción permanente; más aún, el primero que presentó las formas de este ser permanente no sólo según el orden sistemático de la genealogía, sino también según el orden de sus distintos grados de dignidad y perfección.

4

EL DESPERTAR DE LA PERSONALIDAD EN LA LIRICA ARCAICA

A nosotros nos parece natural que coexistan en la literatura occidental diversos géneros poéticos: la épica, la lírica, el drama. Los creadores de estos géneros fueron los griegos, y el desarrollo que han alcanzado en los pueblos europeos se debe al influjo más o menos directo o indirecto de Grecia. Sin embargo, en Grecia estos géneros no coexistieron, sino que más bien se sucedieron uno al otro; cuando decayó la épica surgió la lírica, y hacia el fin de la lírica hace su aparición el drama. Así, pues. en su lugar de origen, estos tres géneros poéticos eran resultado y expresión de una determinada situación histórica. El estilo peculiar de la épica, que contempla la vida como una cadena de acontecimientos, no se debe a ninguna clase de estilización consciente, como si, entre otras maneras de concebir la existencia humana, Homero hubiera escogido voluntariamente ésta determinada. Lessing pudo pensar que si Homero evita la descripción minuciosa de detalles circunstanciales y concentra su atención en la simple narración de los sucesos, ello se debía a una cierta habilidad artística del poeta. En realidad, esta peculiaridad procede del tipo de visión que Homero tiene del mundo, de la vida y de los hombres, y de la interpretación que él da a todo esto de una manera natural. Para él, la actividad y las emociones del hombre están determinadas por el juego de las fuerzas divinas que actúan en nuestro mundo; son como reacciones de sus órganos corporales a una acción extrínseca

concebida de una manera personal; en principio, cada situación puede considerarse como resultado de determinados estímulos, y, a su vez, principio y fuente de estímulos nuevos .

El nacimiento de la épica griega se pierde en la oscuridad de los tiempos prehistóricos. Lo más antiguo que conocemos es cómo la cumbre de la épica griega, las obras que van bajo el nombre de Homero, *La Ilíada* y *La Odisea.* En cambio, al tratar de la lírica podemos plantearnos el problema histórico de sus relaciones con lo que la precedió, o sea con la épica, y podemos preguntarnos cuál es el espíritu nuevo que en ella se manifiesta. La diferencia más obvia entre la antigua épica y la lírica que la sucede es, en lo que toca a los hombres que hacen la poesía, que en la lírica aparecen por primera vez los poetas como personalidades individuales. El nombre de Homero no es más que un problema, mientras que los líricos nos dan sus nombres, hablan de sí mismos y se dan a conocer como individuos.

En la época de la lírica aparecen por vez primera en el escenario de la historia europea cierto número de personalidades que representan los más variados papeles. Jefes de partido, legisladores, tiranos, pensadores religiosos, y luego también filosóficos, artistas que comienzan a firmar sus obras con sus nombres..., todos rompen el total anonimato de las épocas precedentes y de las culturas orientales. El significado espiritual de este proceso es más fácil de ver en la literatura, en la lírica concretamente, que en otras manifestaciones; sólo en la literatura puede lo nuevo expresarse por la palabra, que es la única revelación explícita de lo espiritual.

La lírica griega, lo mismo la coral que la destinada a la recitación individual, tiene dos raíces: en primer lugar, depende de las formas populares preliterarias que se dan en todas las culturas y en todos los tiempos, como los cantos de danza, los himnos del culto, los cantos de trabajo y otros similares, que en determinados momentos de la vida de una comunidad contribuyen a la ejecución de ciertas funciones sociales. En segundo lugar, se deja sentir en los líricos griegos el enorme influjo de la épica, sobre todo de Homero. No hay poeta lírico que haya escapado a este influjo, y a él hay que atribuir el que la lírica fuera mucho más allá de la poesía funcional y oca-

sional, aun cuando en gran escala permaneciera asociada a determinadas ocasiones concretas.

La mayor parte de la lírica griega primitiva que ha llegado hasta nosotros, consiste en poemas compuestos para las más diversas festividades en honor de los dioses y de los hombres. Su finalidad es realzar el significado del presente por encima del *hic et nunc,* dar perennidad a la alegría del momento. Los dos medios fundamentales con que esto se consigue (prescindiendo de la rigidez de forma externa que es propia de esta poesía ocasional) son el mito y las sentencias. El mito, esclarecido por la poesía épica, coloca junto al acontecimiento terrestre una imagen paralela del mundo de los dioses o de los héroes, que hace que el suceso humano cobre inteligibilidad y significado. Las máximas relacionan lo particular con lo universal, de ordinario en forma de exhortación o de instrucción, y así encaminan a la mente hacia los valores permanentes, esto es, hacia la verdad.

A este género de poesía funcional pertenece casi toda la lírica coral que va desde finales del siglo VII hasta la mitad del siglo V, desde Alcmán, pasando por Estesícoro, Ibico y Simónides, hasta Baquílides y, el mayor de todos, Píndaro.

Estos cantos laudatorios y gratulatorios constituyen la gran poesía lírica de los griegos, y ejercieron un gran influjo en la formación de un elevado estilo poético, lo mismo entre los griegos que, luego, entre nosotros. La tragedia surgió de ella, y con la tragedia toda la literatura patética de Occidente. Klopstock, el joven Goethe, Hölderlin y Rilke, cuando componían sus himnos. tenían ante los ojos la lírica griega.

Esta poesía se distingue de la épica en que sabe valorar lo presente como digno objeto poético. Las hazañas del pasado ya no se celebran por sí mismas, sino en cuanto sirven para exaltar el presente, ya que los griegos de la época arcaica tenían un entusiasmo ilimitado por el presente con todo su color y su vitalidad. La tensión entre los valores y los hechos, entre el presente y el mito, entre la promesa y la realidad, se hace cada vez más sensible a lo largo de un desarrollo de doscientos años; pero el presente, aunque levantado a veces por encima del tiempo, es siempre el marco en que esta lírica se mueve.

Junto a estos cantos laudatorios y gratulatorios se da por la misma época, o más bien un poco antes, otro género de lírica no menos significativa, que tiene mayor afinidad con lo que nosotros entendemos por lírica, pues en ella los poetas tratan de sus propios sentimientos personales. Los griegos no consideraron a esta poesía como un género especial de lírica, sino que para ellos la lírica comprendía cualquier clase de poesía cantada, ya fuera el canto coral del que hemos hablado hasta ahora, ya el canto monódico recitado por uno solo, como los poemas de Safo, de Alceo o de Anacreonte. En realidad, también muchos de estos cantos monódicos son cantos de alabanza a los dioses o a los hombres, como el canto nupcial de Safo; pero en ellos los poetas suelen considerarse obligados a hablar de sí mismos de una manera que no es común en los cantos corales. Lo mismo podría decirse de otro género de poesía que florece por la misma época, pero que los griegos no consideraban como lírica, porque no se acompañaba de la lira, pero caen plenamente dentro de nuestro concepto moderno de lírica; los cantos recitados con acompañamiento de flauta, cuya forma métrica está formada por dísticos y yambos. La antigua tradición consideraba como su inventor a Arquíloco.

Vamos a considerar en la «lírica personal» de la Grecia arcaica —si es que podemos usar esta designación un tanto vaga— qué idea tenían los poetas de sus sentimientos personales, por qué hablaban de sí mismos y por qué medios llegaron a tener conciencia de su personalidad. Para ello he seleccionado tres poetas: Arquíloco, el poeta de lenguaje familiar que vivió en la primera mitad del siglo VII, y los dos líricos monódicos, Safo, que vivió alrededor del 600, y Anacreonte, que debió vivir aproximadamente hasta el año 500 antes de Jesucristo. De esta forma nuestras preguntas se dirigirán a tres poetas de temperamentos muy diversos, y tendremos ocasión de examinar poemas que cubren un período de casi doscientos años, o sea casi todo el período en que floreció la lírica griega; con lo cual podrán ponerse de relieve tanto los caracteres generales como las peculiaridades personales de cada uno de los poetas.

En realidad, nos encontramos en un campo de miserables ruinas. Para llegar a descubrir la aportación de la lírica grie-

ga primitiva a la historia del pensamiento, partiendo de los pocos poemas íntegramente conservados de Arquíloco, Safo y Anacreonte y de algunos pasajes brevemente citados por autores posteriores, nos veremos obligados a tener en cuenta aun los más mínimos detalles. Muchas veces sólo por pura casualidad llegamos a descubrir que un pensamiento o tema se deriva de otro más antiguo, o llegamos a discernir lo que realmente es nuevo y peculiar. Con todo, puede llegarse finalmente a combinar todos los rasgos nuevos en una unidad, y puede mostrarse que los líricos siguen una dirección determinada. Lo que a primera vista parecía ser un pensamiento suelto o una variante personal de un motivo tradicional, aparece luego como formando parte de un proceso histórico más amplio.

Arquíloco había leído en *La Odisea* el verso:

> «Cada uno encuentra su deleite en cosas distintas.»
>
> (*Od.*, 14, 228.)

Y tomó la idea:

> «Cada uno conforta su corazón con cosas distintas.»
>
> (125, Adr.) [1].

En *La Ilíada* no se encuentra todavía, al menos con tal claridad, la idea de que los hombres pueden perseguir diversos fines. *La Odisea* supone, pues, una más delicada percepción de las diferencias que hay entre los hombres. De allí toma la idea Arquíloco y la convierte en uno de los temas fundamentales de la época arcaica. Solón declara luego largamente cómo los caminos de la vida siguen distintas direcciones, y especialmente Píndaro nos ofrece mil variaciones diversas sobre el mismo tema.

Al mismo tiempo se agudiza la capacidad de percibir las mutaciones que un mismo individuo sufre con el paso del tiempo. Arquíloco había encontrado en *La Odisea:*

> «La mente de los hombres que habitan la tierra
> corresponde al día que les trae el padre de los dioses.»
>
> (*Od.* 18, 136, sig.)

---

1 Citaremos a Arquíloco según la edición de F. R. ADRADOS, *Líricos griegos*. Barcelona, «Alma Mater», 1956, vol. I. Las citas de los demás líricos las hemos traducido de la *Anthologia Lyrica*, de DIEHL. (N. del T.)

En el mismo espíritu escribe él a su amigo Glauco:

> «Tal es el ánimo de los hombres, oh Glauco, hijo de Leptines, según el día que les envía Zeus, y tienen tales pensamientos según las circunstancias en que se encuentran.»
>
> (212) [2].

Arquíloco toma de *La Odisea* estas dos fórmulas generales acerca de la instabilidad del hombre en el flujo y reflujo de las cosas, mostrando así su fina percepción de la vulnerabilidad de todo lo humano. Otros versos confirman lo mismo. En realidad, no se trata de algo sustancialmente nuevo; pero una mayor capacidad de percibir diferencias origina una conciencia más aguda de las peculiaridades del propio yo, y esto sí que es el comienzo de algo nuevo.

La capacidad de un hombre de contrastar sus propios sentimientos con los de otro es el objeto de un poema de Safo que fué encontrado en un papiro de Egipto muy destrozado. Su restauración dice así:

> «Unos dicen que una tropa de caballos,
> otros que de infantes, otros que una escuadra
> es lo más bello que existe sobre la oscura tierra.
> Pero yo digo que para cada uno es lo que él ama.
>
> Muy fácil es hacer comprender esto a cualquiera,
> pues Helena, que aventajaba a todos en belleza,
> abandonando a su muy noble esposo
> se embarcó para Troya,
> y ni pensó siquiera en su hija ni en sus padres:
> La diosa Cipria la hizo errar en su camino.
>
> Siempre es versátil la mujer,
> pues, ligera, se deja arrastrar por la impresión presente,
> y ahora me ha asaltado el recuerdo
> de la ausente Anactoria.
>
> Su porte amable y el esplendor radiante de su rostro
> vería yo con más gozo
> que los carros de Lidia o los bien equipados infantes.»
>
> (Fr. 27 Diehl, 16 Lobel.)

---

2 La relación entre Arquíloco y la *Odisea* es tema discutido. Pero a mí me parece cierto que los versos de la *Odisea* son anteriores al yambógrafo. Cf. R. PFEIFFER, *Deutsche Lit. Zeit.*, 1928, 2370; P. VON D. MÜLL, RE Suppl., 7, 746, 5; H. FRAENKEL, *Am. Journal of Philol.*, 60, 1939, 477; SCHADEWALT, *Von Homers Welt*, p. 93, n. 1.

Como introducción y conclusión se sirve Safo del «preámbulo», procedimiento poético popular que consiste en poner de relieve una cosa confrontando la propia opinión con la que tienen otros. Frente al esplendor que todo el mundo admira, las exhibiciones de jinetes, infantes o navíos, pone la poetisa el simple objeto de su preferencia: el porte amable y el radiante rostro de su amada Anactoria. «Lo más bello para cada uno es lo que él ama.» Frente al brillo exterior coloca Safo el sentimiento interior. La sentencia de Arquíloco y de Homero, «Cada uno conforta su corazón con cosas distintas», dejaba todos los valores en un mismo plano; pero Safo declara cuál es el valor más estimable: lo que el alma abraza con su amor. Sentimientos semejantes ya se habían manifestado en la época arcaica, pero de una manera explícita se hallan por vez primera en Safo [3]. En otra ocasión dice ella de su hija querida, Kleis:

> «No la cambiaría por todas las tierras de Lidia.»
>
> (Fr. 152 Diehl, 132 Lobel.)

Anacreonte repite la idea en forma de preámbulo:

> «Ni quisiera yo el cuerno de Amaltea,
> ni reinar ciento cincuenta años
> sobre la rica Tartessos.»
>
> (8 Diehl.)

Anacreonte repudia lo que otros apetecerían: la rica cornucopia de Amaltea o el largo dominio sobre las fabulosas tierras de Occidente. No se ha conservado el fragmento en que Anacreonte expresaba sus propias preferencias, pero frente a

---

3 Aproximadamente del mismo tiempo que Safo es la inscripción del Letoon de Delos. Cf. E. BETHE, *Hermes*, 72, 1837, 201, que dice: *κάλλιστον τὸ δικαιότατον, λῷστον δ'ὑγιαίνειν, πάντων ἥδιστον οὗ τις ἐρᾷ τὸ τυχεῖν*. «Nada hay tan bello como lo más justo, ni mejor que la salud: lo que al hombre da más gusto es conseguir lo que quiere.» La importancia que tiene en esta época el debate sobre cuál es el mayor de los bienes, se manifiesta en numerosos pasajes de la lírica, por ejemplo en Píndaro, así como en las historias de los siete sabios, en los que éstos contestan a preguntas como: «¿Quién es el hombre más feliz? ¿Quién es el más sabio?, etc.»

la pomposidad que él desprecia, el objeto de su amor debió de ser algo muy simple [4].

Esta contraposición entre lo pomposo universalmente estimado y la simplicidad de lo más esencial no se encuentra en Homero. En cambio, Arquíloco tiene algo semejante, aunque en otro terreno. El rudo soldado que hubiera permanecido extraño a los dulces tonos de Safo y al cultivado encanto de Anacreonte, nos describe así su idea del buen oficial:

> «No me gusta un general de elevada estatura, ni con las piernas bien abiertas, ni orgulloso de sus rizos, ni afeitado a la perfección: que el mío sea pequeño y patizambo, bien firme sobre sus pies, y todo corazón.»
>
> (Fr. 166 Adr.)

Homero desconoce tal distinción entre valores exteriores e interiores. Ulises vuelve a su tierra como un pobre mendigo, pero su miseria no es más que una máscara con que Atena lo cubre para que pase inadvertido. Si alguna vez hay una contradicción entre el valor real y el aparente, no se manifiesta, como en Arquíloco, con una contraposición entre las cualidades externas e internas. El general de Arquíloco es valiente precisamente porque no es elegante. Es verdad que del mendigo Iros se dice:

> «No tenía vigor ni fuerza, pero era de gran corpulencia.»
>
> (*Od.* 18, 3.)

en contraposición a Ulises; pero Arquíloco es el primero que subraya la paradoja de que la elegancia es lo que hace a un oficial incapaz, porque —como se lee entre líneas— sus grandes y largas piernas sólo le sirven para correr en la huída; en una palabra: la apariencia exterior destruye la realidad interior [5].

---

4 La idea de Arquíloco, 22, debió de ser la misma. Cf. la imitación de Anacreóntiga, 7, y Greg. Naz., «Ad animam suam», 84 sigs. También Horacio, *Epod.*, 2, con la introducción de Heinze. H. Fraenkel considera otra posibilidad en *Nachricht. d. Goett. Ges.*, 1924, 81. Motivos semejantes en Timocr., 1; Pind. Peán, 4, 15; Hor. Carm., 1, 1; 1, 7.

5 Aquiles dice a Agamenón (*Il.*, 1, 225): «Tienes los ojos de perro, pero el corazón de cervatillo»; esto es, un rostro fiero, pero un corazón cobarde. Pero aquí no hay propiamente contraposición, sino más bien

Generalmente, Arquíloco es mucho menos delicado que Safo —y aun a veces es positivamente ofensivo— al contraponer lo que él tiene como estimable a lo que estima la multitud:

> «Algún Tracio se ufana con mi escudo, arma excelente que abandoné mal de mi grado junto a un matorral. Pero salvé mi vida. ¿Qué me importa mi escudo? Váyase enhoramala; ya me procuraré otro que no sea peor.»
>
> (Fr. 12 Adr.)

La vida vale más que un escudo. El honor espartano que exigía volver, o con el escudo en el brazo o tendido muerto sobre él, le parece a Arquíloco una ilusión necia que él denuncia sin reparos. También en Anacreonte se halla este gozo en destruir las falsas apariencias, aunque de una manera algo más banal. Lo que Arquíloco hace desenmascarando al general elegante, lo hace Anacreonte con el nuevo rico Artemón, que viaja con gran pompa:

> «Antes iba de andrajos cubierto y llevaba alpargatas,
> y en sus orejas adornos de madera;
> cubría sus costillas una sucia y raída piel de buey,
> que había ya servido como cubierta de un escudo malo.
> Con panaderas y cortesanas andaba el bribón Antemón
> y ganaba con fraudes su sustento.
> Su cuello había estado muchas veces sometido a la argolla
> y su cuerpo en la rueda del tormento;
> muchas veces su espalda sintió el cuero del látigo
> y le arrancaron tirando la barba y los cabellos.
>
> Pero ahora al hijo de Cice le llevan en carroza,
> y va enjoyado con pendientes de oro,
> y lleva una sombrilla con marfiles
> como una señorita.»
>
> (54 Diehl.)

---

yuxtaposición de los distintos órganos. Cf. H FRAENKEL, *Am. Journ. Philol.*, 60, 1939, 478, n. 9. Lo mismo en los reproches de los combatientes en la *Ilíada* (por ejemplo, en 5, 787) se dice que los guerreros son valientes sólo en apariencia; pero, lo mismo que en el caso de Iros, no se halla aquí la paradoja intencionada de Arquíloco. Simplemente se exhortan los soldados a ser lo que parecen, pero sin jugar explícitamente con la contraposición entre el valor real y la pura apariencia. De todas formas, hay ya un prenuncio de tal contraposición.

¿Quién dió a los poetas el derecho a juzgar así a las personas? ¿Cuáles son sus criterios del valor de las cosas humanas? ¿Hay algo en común entre el desengaño cínico de Arquíloco, la gracia de Anacreonte o la interioridad de Safo? Lo que hay de común entre ellos es, antes que nada, algo negativo: su disconformidad con los valores universalmente reconocidos no procede de motivos éticos o morales. El que a Safo no le gusten las paradas militares es cosa que no tiene nada que ver con la moral. El que Arquíloco estime en más su vida que su escudo es cosa que da en rostro al que siga la moral tradicional; pero él no pretende establecer un nuevo sistema de moral o de derecho.

La idea de Safo, «lo más bello es lo que uno ama», es como una brecha abierta para el propio gusto personal sobre el cual, como el proverbio, «nada hay escrito». Arquíloco aparece como un individualista desenfrenado. Sin embargo, ambos están empeñados en captar una realidad auténtica y en hallar, no lo que aparece, sino lo que es.

Ya antes de Arquíloco, Calino y Tirteo habían tomado en sus elegías las exhortaciones guerreras que se hallan en Homero y les habían dado renovado vigor, transformándolas en cantos de guerra actuales, apropiados para excitar el valor de los guerreros de su propia época. Este es el primer ejemplo de un movimiento de retorno de lo literario a lo real, que es una de las constantes del espíritu europeo. Arquíloco es el primero que de una manera radical y plenamente consciente vuelve sus ojos a la realidad. Es verdad que él también se halla dentro de la tradición literaria de Homero y el lenguaje en que habla de su tema fundamental, la guerra; es el lenguaje homérico; pero él despoja a la guerra de toda grandeza épica y la considera como un vigoroso pedazo de la vida actual. El nos habla del basto pan del frente de batalla, de la bebida del centinela o de la dureza de la lucha que espera. Como soldado, puede encontrar en la realidad lo mismo que está en la épica; pero lo encuentra sin ilusión, lo cual significa para él que lo siente con mayor fuerza. No poseemos más que fragmentos de sus poemas, y por ello es arriesgado sacar conclusiones *ex silentio;* pero evidentemente habló menos de los ideales de la guerra o de la victoria que se consigue con el valor que de

la miseria y de las incertidumbres de la lucha. Aquí muestra él su experiencia fresca y honda de la realidad de la vida. Por esto, sus cantos de guerra ya no sirven como los de Calino o Tirteo para animar a los guerreros; ya no son meras arengas en verso para servicio del círculo cerrado de los combatientes. Esta función social ha desaparecido ya de la poesía de Arquíloco; él tiene sus fines personales; sus versos le sirven a él no sólo para la acción —pues es evidentemente un hombre activo—, sino también para expresar sus sentimientos, para proclamar la miseria e inseguridad de la existencia humana.

Cuando habla de amor, su amor es desgraciado. Para Homero el amor es una de las cosas agradables de la existencia, y lo nombra junto con la danza, el vino o el sueño. Del amor desgraciado, Homero no habla jamás. A lo sumo aparece el amor como una ceguera funesta; en el ceñidor de Afrodita hay «ternura, pasión y la charla amorosa y seductora que seduce aun la mente de los más sabios» (*Il.*, 14, 217). Arquíloco toma esta manera de expresarse:

> «Tal deseo de amor, envolviéndome el corazón, extendió sobre mis ojos una densa niebla, robándome del pecho mis tiernas entrañas.»
> (Fr. 86 Adr.)

La niebla sobre los ojos procede también de Homero; pero allí es el síntoma de la muerte o del desfallecimiento. Con toda probabilidad, Arquíloco no está describiendo como Homero las consecuencias de un amor imprudente contemplado en cabeza ajena, sino que nos habla de su propia experiencia desgraciada del amor. Este rasgo aparece de nuevo en otro fragmento en el que con toda seguridad habla de sí mismo:

> «Estoy, desgraciado de mí, rebosante de amor, sin vida, con los huesos penetrados de terribles dolores, por voluntad de los dioses.»
> (Fr. 95 Adr.)

Para Arquíloco, el amor es una experiencia que le lleva al borde de la muerte o del desfallecimiento. «Por voluntad de los dioses», dice él, le atraviesa los huesos. Nos encontramos con la concepción homérica de que los sentimientos no proceden directamente del hombre mismo, sino que se deben a la intervención divina. Lo nuevo es que Arquíloco recibe este amor,

que no puede llegar a su feliz cumplimiento, con una reacción particularmente intensa. Con ello, el amor deja de pertenecer a los aspectos brillantes y perfectivos de la existencia, y se asocia con el sentimiento de la muerte[6]. Para el poeta, el amor en sí mismo es un don de los dioses; pero la experiencia de la interrupción de la tranquila corriente de su vivir se le presenta como algo suyo personal, como un desfallecimiento y una agonía de muerte.

Safo siente también así el amor:

> «Semejante a los dioses me parece
> el hombre que sabe sentarse junto a ti
> y escuchar de muy cerca tu voz dulce
> y tu risa agradable.
> Ay, cómo revolotea el corazón en mi pecho,
> pues sólo con mirarte un momento
> el habla se me quiebra,
> calla la lengua, y al punto
> un sutil fuego corre bajo mi piel.
> Ya no hay vista en mis ojos,
> y silban mis oídos.
> Me cubre un sudor frío,
> me sacude toda un temblor,
> pálida como el heno,
> y me parece estar al borde de la muerte.
> Pero todo puede soportarse...»

(2 Diehl.)

El poema es un canto nupcial para una muchacha del círculo de Safo, y empieza con los tradicionales elogios del hombre que se ha de casar con ella. Pero la boda significa para

---

6 H. Gundert, *Das neue Bild der Antike*, I, 136, objeta: «No se trata tanto de la miseria del amor insatisfecho... cuanto de la misma pasión que él experimenta en su interior como una fuerza aniquiladora.» No acabo de comprender estas palabras, toda vez que Gundert dice rectamente de Homero que «allí se desfoga el espíritu fuerte en movimientos y en gestos, en la acción directa, pero no en palabras». En todo caso no presenta Gundert ejemplo alguno de un lírico arcaico que hable de la miseria de la pasión tratándose de un amor satisfecho. La felicidad del amor sólo se expresa en la lírica arcaica en la descripción de la belleza del objeto amado, o, mejor dicho, en la descripción de sus diversos rasgos, de la misma manera que describe un paisaje o una fiesta como una yuxtaposición de cosas agradables.

Safo la separación. En los versos que antes hemos citado, Safo ponderaba la naturaleza de lo bello a propósito del amor ausente ya; aquí, a propósito del que está a punto de ausentarse; en ambos casos se trata de un amor insatisfecho. De la misma manera que Arquíloco se sentía desfallecido, y como que le abandonaba la vida, así Safo nos pinta aquí con toda crudeza cómo le fallan los sentidos y el cuerpo hasta hallarse al borde de la muerte.

La coincidencia entre Safo y Arquíloco no es meramente casual y externa, pues Safo había conocido los poemas de Arquíloco. Un antiguo epíteto épico llamaba al sueño «el que desata los miembros», sin duda porque hace a los miembros del hombre incapaces de movimiento[7]. Hesíodo decía luego en la *Teogonía:*

> «Eros, el más bello de los dioses inmortales; el que desata los miembros, el que es capaz de dominar la mente y el corazón de todos los dioses y todos los hombres.»
>
> (V. 120)[8].

Se trata aquí del amor que enloquece a los hombres, que los hace incapaces e indolentes, como puede observarse en los demás. Pero Arquíloco aplica esto mismo a su propia experiencia en un poema cuyo primer verso debió de ser seguramente «soy incapaz de hacer nada», y luego proseguía:

> «... sino que el amor que debilita los miembros me somete a su imperio, amigo mío, y no me cuido de los yambos ni de las diversiones.»
>
> (Fr. 90 Adr.)

El amor hace al hombre incapaz de nada; esta idea que ya conocemos la tomó de aquí Safo y la utilizó también al comienzo de un poema:

> «Otra vez me arrebata el amor que desata los miembros, el ser agridulce ante el cual no se puede hacer nada.»
>
> (Fr. 137 Diehl, 130 Lobel.)

---

7 La *Odisea,* 20, 57, y 23, 343. El epíteto es explicado como «el que desata los cuidados». Cf. E. Risch, *Eumusia,* Festschr. E. Howald, 87 sigs.

8 El pasaje depende naturalmente de *Il.,* 14, 217. Cf. supra.

El tono de las palabras es tan parecido y el sentimiento (totalmente nuevo para el tiempo posthomérico) de que el amor insatisfecho hace al hombre inactivo es tan idéntico al de Arquíloco, que se puede concluir con toda seguridad que Safo aprendió de él a sentir y a expresar el amor que le llevaba tan cerca de la muerte.

Pero incluso en estos versos, Safo concibe al amor de una manera «mítica». El amor no es un sentimiento que brota de su propio interior, sino una intervención de la divinidad. Lo propio y personal suyo en el pleno sentido de la palabra es el sentimiento de impotencia. Es el amor insatisfecho, el que no puede tener cumplimiento, el que domina la conciencia con una fuerza peculiar. En el choque con la oposición salta la chispa de un potente deseo vital. Es la oposición la que hace al sentimiento plenamente consciente, totalmente personal; y ante ella todas las cosas normales pierden su valor. Entonces brota la oposición entre el ser y el parecer, entre lo que los demás estiman y lo que uno tiene por esencial [9]. Y puesto que uno experimenta este amor, no como un capricho privado o como una afectación subjetiva, sino como una fuerza suprapersonal y divina, tal sentimiento es capaz de llevarle a la esencia de las cosas. Safo descubre en su pasión y en su dolor lo natural, lo sencillo, y con ello adquiere una capacidad de penetración directa y original que la lleva al terreno todavía inexplorado de la misma alma.

A pesar de la influencia fundamental que recibe de Arquíloco, Safo le supera con mucho en pureza e interioridad de sentimiento. Arquíloco no era hombre capaz de detenerse en sus propios sentimientos: en su desgracia, veía él antes que

---

9 HEBBEL dice en su diario (*Tagebüchern*, 2, 276): «No sería absolutamente imposible que todo nuestro sentimiento personal de la vida, nuestra vida consciente, no fuese más que un sentimiento de dolor, como sería, por ejemplo, el sentimiento de la vida que tendría un dedo y otro miembro humano que empezara a vivir por sí mismo y a sentirse como algo personal, al quedar cortadas sus relaciones normales con el conjunto del organismo total del cual formaba parte.» Esta comparación, un tanto sentimental, tiene, como puede verse, su parte de verdad con respecto a la historia de la conciencia humana.

nada el obstáculo que le impedía la felicidad, y sabía defenderse activamente:

> «Una sola cosa sé, pero es la más importante de todas: responder con terrible venganza al que me maltrata.»
>
> (Fr. 210 Adr.)

El amor insatisfecho ha excitado en él más los tonos ásperos de ira y de protesta que los dulces lamentos. El resentimiento se expresa también en otros poemas de Arquíloco que no tratan de amor; sin embargo, estos poemas coinciden con la lírica amorosa de Safo en un rasgo esencial. Un poema de invectiva, áspero pero muy expresivo, dice así:

> «... lanzado de un lado a otro por las olas, ojalá que en Salmideso le acojan desnudo en la alta noche; muchos trabajos pasará allí, comiendo el pan de la esclavitud, helado de frío. Y que al salir de la espuma marina vomite muchas algas y castañetee con los dientes por el rigor del clima, yaciendo con la cara en el suelo, como un perro tendido a lo largo de la misma orilla... azotado por las olas. Esto querría yo ver sufrir a este hombre que me ha agraviado y ha pisoteado el juramento, él, que antes era mi amigo.»
>
> (Fr. 79 Diehl; Hipponax, 115 Adr.) [10].

Arquíloco desea a cierto individuo el naufragio y que las olas lo arrojen en las frías costas del Norte, para seguir viviendo en la miseria. Con sorpresa oímos al final que aquel a quien tal maldición se dirige es un amigo. El poema es, pues, una reacción frente a algo que no salió según la medida del deseo; pero los sentimientos heridos van más allá de un subjetivo resentimiento; no parece tratarse de una mera vulneración de la amistad, sino más bien de la justicia [11].

---

[10] Recientemente se ha querido atribuir este poema a Hiponacte. Contra tal atribución está la calidad extraordinaria de sus versos. Además, ¿qué tiene que ver Hiponacte con los Tracios?

[11] W. JAEGER, *Paideia*, ed. esp., p. 125; H. GUNDERT, en *Das Neue Bild der Antike*, 1, 137, 2, nota que Arquíloco dice ὅς μ'ἠδίκησε, mientras que Aquiles en Il., 1, 256, dice ἠτίμησε. En Arquíloco ya no se trata del honor debido al rango, sino de la justicia.

Como el amor, la justicia no sufre condiciones, y aun puede tener mayores pretensiones que el amor, por ser algo impersonal y divino. El sentido de la justicia puede tener muchas manifestaciones: exhortación, alabanza, decisión, etc. Arquíloco experimenta el sentimiento de la justicia en el momento en que lo que él esperaba y exigía con la convicción más profunda choca con un obstáculo. No habla de la justicia como fin de la actividad humana, principio o norma de orden, sino de la injusticia con que ha chocado: él protesta en nombre de la justicia. Arquíloco maneja el verso como arma peligrosa contra un amigo infiel; pero su poema es más que una simple maldición, más que una invectiva al estilo de las de los héroes homéricos, es decir, más que un simple medio de lucha; es incluso más que un arma en las disputas judiciales, como pudieron ser los versos de Hesíodo. En Arquíloco el poema termina (pues podemos pensar que el poema concluía con las últimas palabras conservadas) con una nota de sentimiento personal: «... él, que había sido mi amigo.» Estas palabras ya no son un medio de lucha, sino una rendición, un no saber qué hacer. Lo mismo que en sus cantos guerreros, la poesía se desentiende aquí de toda utilidad pragmática para convertirse en portadora de los sentimientos personales.

En una fábula de Arquíloco dice la zorra, indignada:

> «Oh Zeus, padre Zeus; tuyo es el imperio del cielo; tú ves las acciones criminales o justas de los hombres; tú contemplas la justicia y la injusticia de las bestias.»
>
> (Fr. 31 Adr.)

Arquíloco exige que haya un juez supremo que castigue la injusticia. Con ello se acerca más que ninguno de sus predecesores a la idea de una norma objetiva del derecho; pero, con todo, él todavía considera el derecho bajo la forma del acto judicial concreto[12].

Para él es defecto no indignarse ante la injusticia:

> «Tú no tienes bilis en el hígado.»
>
> (Fr. 67 Adr.)

---

[12] De manera algo diversa opina K. Latte, *Antike und Abendland*, 2, 68 sigs.

Este tipo de indignación justiciera presupone el mismo estado anímico que encontramos en el amor insatisfecho; el alma desgraciada ha de hablar, porque se ha abierto una sima entre lo que es y lo que debería ser. Arquíloco, en la miseria de su existencia, hallaba consolación en el pensamiento de que el dolor no es duradero, que los dioses levantan y abaten a los hombres, o que el sentimiento del hombre ha de alternar entre el gozo y el dolor. Esta intuición fundamental era para entonces algo nuevo:

> «Atribuyéndolo todo a los dioses: con frecuencia levantan al hombre que yacía en la negra tierra, sacándole del infortunio; y con frecuencia le derriban, haciendo caer boca arriba a otros que estaban seguros sobre sus pies; luego se siguen una serie de desgracias, y el caído va de un lado a otro, sin medios de vida y con la mente extraviada.»
>
> (Fr. 207 Adr.)

Cuando su ciudad había sufrido una desgracia, escribió:

> «Ni la ciudad ni ningún ciudadano reprochará, ¡oh Pericles!, nuestro duelo lleno de lamentos, cuando se regocije en alegres reuniones: tales son los hombres que han anegado las olas del mar estruendoso; hinchados de dolor tenemos los pulmones. Pero los dioses, querido mío, han puesto la esforzada resignación como medicina de los males sin remedio. Una vez es uno y otra otro el que los padece; ahora se han vuelto contra nosotros, y lloramos una herida sangrienta; y otra vez se irán a casa de otros. Ea, pues, resignaos cuanto antes. dejando el dolor mujeril.»
>
> (Fr. 7 Adr.)

«Todo lo puede soportar el hombre», comenzaba la última estrofa del poema de Safo que citábamos más arriba. Así recobraba ella su compostura. Ella había aprendido lo mismo que Arquíloco que al hombre no le queda otro recurso en estos azares de la vida que el de aguantar pacientemente. El pensamiento se repite aún en Arquíloco, con la adición de un rasgo de fundamental importancia:

> «Corazón, corazón, atormentado por inmensos dolores, cobra valor y defiéndete, ofreciendo el pecho al enemigo y deteniéndote con valor junto a las emboscadas de los hombres hostiles; si vences, no te jactes de ello pú-

blicamente, y si eres vencido no gimas refugiándote en tu casa. Alégrate con las cosas alegres y no te irrites demasiado con los fracasos; date cuenta de las alternativas a que está sujeto el hombre...»

(Fr. 211 Adr.)

«Conoce el ritmo de la vida», dicen las últimas palabras traducidas literalmente. El conocimiento de esta alternancia es lo que nos permite soportarla.

Este es también el pensamiento fundamental del único poema de Safo que nos haya llegado completo:

«Augusta, inmortal Afrodita, hija de Zeus, maquinadora de astucias, que te sientas en policromado trono, suplícote que no oprimas mi ánimo con amarguras ni con pesares.

Mas ven aquí, si es que alguna otra vez, habiendo oído mi voz desde lejos la obedeciste, y abandonando la morada de oro de tu padre, acudiste enganchando tu carro. Bellos y veloces pajarillos te conducían desde el cielo hacia la negra tierra a través del éter.

Pronto llegaron; y tú, bienaventurada, después de sonreir con tu inmortal semblante, me preguntabas qué padecía de nuevo y por qué te había mandado llamar otra vez y qué anhelaba sobre todo, en mi demente corazón.

¿A qué quieres, me decías, que la Persuasión te traiga de nuevo tu amor? ¿Quién, Safo, te ha hecho injusticia? Pues el que ahora huye, bien pronto te perseguirá. Si hoy no acepta dones, luego te los dará. Si ahora no te ama, vendrá día en que te amará, aunque tú no quieras.

Ven, pues, a mí ahora y líbrame de la penosa ansiedad; cumple cuanto mi ánimo desea que se realice, y tú misma sé mi aliada.»

(Fr. 1.)

Una de las muchas bellezas de este poema está en que la experiencia que ha dado origen a estos versos se levanta sobre el presente: es una experiencia repetida. «Ven, dice Safo, como viniste la otra vez. Entonces viniste y me preguntaste cuál era mi pena y por qué te llamaba de nuevo...» Safo había llamado ya otra vez a Afrodita en semejante necesidad, y aun entonces no era la primera vez. La claridad consoladora que invade todo el poema proviene en gran parte de que Safo logra contemplar su dolor desde cierta distancia, pues reconoce en ello algo que

le ha sucedido ya otras veces; entonces la diosa me ayudó también me ayudará ahora [13].

Que Safo reconoce el carácter iterativo de sus sentimientos es algo que se traduce en otros versos. Ya hemos aducido el comienzo del poema, que dice: «De nuevo me arrebata Eros, el que desata los miembros.» Es éste un rasgo típico de la lírica arcaica, como se ve por un poema de Alcmán:

> «De nuevo el amor, por voluntad de Cipris, viene a calentar mi corazón con su dulce corriente.»
>
> (Fr. 101 Diehl.)

En los cantos amorosos de Anacreonte, este «de nuevo» es casi una forma estereotipada de comenzar los poemas:

> «De nuevo el amor de rizos de oro
> me echa su pelota de púrpura,
> y me invita a jugar con una niña
> de brillantes sandalias.
> Pero la niña —hija de la soberbia Lesbos—
> desprecia mi cabello ya canoso
> y suspira por otro.»
>
> (Fr. 5 Diehl.)

> «Subo de nuevo a la roca de Leuca
> para tirarme a las olas espumosas
> borracho con mi amor.»
>
> (Fr. 17.)

> «De nuevo me he llegado a Pitomandro
> tratando de escapar de mi amor.»
>
> (Fr. 26.)

> «De nuevo he sentido el golpe de Eros
> como el golpe del mazo de un herrero;
> y me sentí bañado como con frío hielo.»
>
> (Fr. 45).

> «De nuevo amo y dejo de amar,
> estoy enloqueciendo, y no lo estoy.»
>
> (Fr. 79.)

Anacreonte tiene un arte maestro para presentarnos su amor siempre con imágenes nuevas; pero el comienzo «De nuevo sien-

---

13 Safo ha desarrollado esta idea por medio de una oración de forma tradicional: Ayúdame, como me has ayudado otras veces.

to...» ha perdido en él su fuerza original [14]. En Safo, esta expresión sólo puede significar: estoy sujeta a un ineludible destino, por el que una y otra vez he de amar y sufrir; es la manifestación de una ley de su ser, del ritmo esencial de sus emociones. En Anacreonte es algo mucho más ligero, y puede decir hasta cinco veces «De nuevo me siento enamorado...»

La alternancia es también para Anacreonte motivo de consuelo; pero no es un consuelo tan profundo y tan satisfactorio, aunque se presente la idea con más variantes y con mayor ingenio. Véase el poema a una muchacha tracia, el único de Anacreonte que con toda certeza nos ha llegado íntegro:

«Tú, potro tracio, ¿por qué me miras con mirada torva
y cruel huyes de mí, como si fuera un necio?
Has de saber que podría darte el freno
y ponerte las riendas
y hacerte dar la vuelta hasta la meta.
Pero tú estás paciendo en la pradera
y te entretienes saltando vanamente.
por no tener jinete que te dome.»

(Fr. 88 Diehl.)

Lo que Arquíloco había descubierto por vez primera y Safo había sentido con toda la fuerza, es en Anacreonte puro juego. Lo que había sido una experiencia vital directa difícilmente conseguida, se convierte aquí en sutil virtuosismo. La tormenta oscura y desatada que amenazaba a Arquíloco se ha convertido en un tranquilo oleaje por el que Anacreonte navega sin peligro. Pero aun en estos juguetones poemas se puede ver la típica situación de la lírica antigua: «Has de saber, dice Anacreonte, que todo puede volver.» «El que huye de ti vendrá a perseguirte», decía Afrodita a Safo. «Acepta el ritmo de la vida del hombre», decía Arquíloco a su corazón. Los rasgos más importantes de esta situación típica se encuentran ya en el más avanzado de los monólogos de Homero. Al comienzo del libro veinte de *La Odisea*, Ulises, todavía de incógnito bajo las apariencias de mendigo, se echa a dormir en el pórtico de su palacio, en vísperas de la destrucción de los pretendientes. Al oír que las doncellas bromean y ríen con los pretendientes,

[14] Cf. también Ibico, fr. 7 p 6,6 (Diehl).

Ulises se indigna, pues como señor verdadero debía él imponerles respeto, y considera si se lanzará contra todos ellos y los matará a todos, o si les dejará a ellas una noche más con los pretendientes. Su corazón ruge dentro de su pecho; pero Ulises le dice: «Aguanta, corazón. Cosas peores tuviste que aguantar, cuando el Cíclope devoró a tus compañeros; pero tú estuviste firme hasta que tu sagacidad halló salida.» La tendencia primaria a la ira indignada no encuentra paso libre; el choque con un obstáculo provoca la conciencia de la propia impotencia. Hay una fuerte reacción en el sentido de la indignación y del dolor, pero hay que moderarla y convertirla en paciencia y aguante. Para ello es útil recordar que ha habido ocasiones todavía peores. Esta es la situación fundamental de los poemas que hemos discutido. Especialmente, los versos de Arquíloco son, aun en sus mínimos detalles, tan semejantes a los de Homero, que, sin duda, hay que decir que Arquíloco conoció el pasaje homérico y se dejó influir sustancialmente por él. Pero también hasta Safo llega la influencia: Ulises no acaba de tranquilizarse hasta que se le aparece Atena —lo mismo que Afrodita a Safo— y le habla palabras de amoroso consuelo. Con todo, en Homero el recuerdo se limita a una sola experiencia anterior, muy parecida a la presente. Ulises todavía no tiene idea de los altos y bajos de la vida, del ritmo alternante a que está sujeta la existencia de los hombres. Cuando el pecho de Ulises «ruge» y él habla a su corazón, o cuando, como se dice un poco antes, su *thymós* se excita en su pecho, la situación es algo distinta de la que encontramos en Arquíloco cuando éste habla también a su *thymós*. Para Homero, el *thymós*, lo mismo que el pecho, es el órgano de las emociones anímicas, que fundamentalmente no se distingue de los órganos corporales (cf. el capítulo I). Que los líricos tuvieran de lo anímico una concepción diversa de la de lo corpóreo es algo que no puede mostrarse con sólo examinar las palabras «cuerpo» y «alma», pues el material de que disponemos es muy fragmentario. Es posible que la nueva concepción no hubiese llegado todavía al grado de claridad y de firmeza que se requiere para que puedan formarse nuevos términos correspondientes a los diversos aspectos de lo anímico. Pero de ciertas expresiones particulares podemos deducir con certeza que los

líricos ya no concebían al alma humana según la analogía de los órganos corporales. Arquíloco, al decir que su *thymós* estaba «agitado de dolor», o que su general ha de estar «lleno de corazón», usa expresiones que son desconocidas de Homero y que revelan una concepción abstracta del alma [15]. Los síntomas de esta evolución son todavía más evidentes en Safo y Anacreonte.

Empieza a aparecer que los sentimientos contrapuestos provienen no sólo de una alternancia en el tiempo o de la simple sucesión temporal de altos y bajos de pasión y de tranquilidad, de felicidad y de miseria, sino que en el mismo momento presente existen ya elementos contrapuestos. Ya hemos citado el verso de Anacreonte:

«De nuevo amo y dejo de amar;
estoy enloquecido y no lo estoy.»

El desgraciado amante describe aquí su estado de impotente contradicción con la paradoja por la que afirma y niega una misma cosa. Semejante a ésta es la vivencia que nos describe cuando nos dice que Eros le golpea con gran golpe y le baña de agua helada. Para este estado interior halló Safo una expresión igualmente paradójica, pero de mayor tersura: ella habla del agridulce «Eros». Esto no era entonces un tópico: la moneda se ha gastado con dos mil quinientos años de uso, pero entonces tenía el corte limpio y nuevo de la pieza que sale del troquel.

---

15 Fr. 166 Adr. *χαρδίης πλέως*. Para Homero, el corazón es el órgano corporal en el que reside el valor (*Il.*, 10, 244): οὗ περὶ μὲν πρόφρων *χραδίη καὶ θυμὸς ἀγήνωρ* ἐν πάντεσσι πόνοισι (*Il.*, 12, 247): οὐ γάρ τοι χραδίη μενεδήιος οὐδὲ μαχήμων. (*Il.*, 16, 266): Μυρμιδόνες χραδίην καὶ θυμὸν ἔχοντες. (*Il.*, 21, 547): ἐν μέν οἱ χραδίῃ θάρσος βάλε.

Junto a ésta está la concepción homérica de que un hombre o sus φρένες, pueden llenarse de *θάρσος*, μένος o *ἀλκή*. (*Il.*, 13, 60): *ἀμφοτέρω* πλῆσεν μένεως. (*Il.*, 17, 573): τοίου μιν θάρσευσ πλῆσεν φρένας. (*Il.*, 1, 104): μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφὶ μέλαιναι πίμπλαντο. (*Il.*, 17, 499): *ἀλκῆς καὶ* σθένεος πλῆτο φρένας ἀμφὶ μελαίνας. (*Il.*, 17, 211): πλῆσθεν δ'ἄρα οἱ μέλε' ἐντὸς *ἀλκῆς καὶ* σθένεος.

Si en Arquíloco el «corazón» toma el lugar que en Homero tenían estas «fuerzas», hay que decir que el «corazón» en Arquíloco tiene un significado mucho más abstracto del que tenía en Homero.

Esta bipolaridad del sentimiento, esta tensión interna es algo todavía no reconocido en la épica, pues no existe cosa semejante en el plano de lo corpóreo material, y Homero concibe todavía lo anímico en este plano. Con el sagaz neologismo «agridulce», Safo ha llegado a concebir y expresar lo anímico como algo esencialmente distinto de lo corporal. Arquíloco había sido su precursor: aunque no nos haya dado ninguna palabra que por sí misma exprese la tensión interna del amante insatisfecho; sin embargo, el sentimiento de la polaridad interior está implícito y latente en las frases en las que el amor se describe con las imágenes del desfallecimiento o de la muerte. El amor que lleva al borde de la muerte es, especialmente para Safo, la tensión máxima a que puede llegar el alma.

Los poetas primitivos conciben este nuevo sentimiento como algo divino y suprapersonal capaz de hacer cambiar su apreciación del valor de las cosas. Pero esto no quiere decir que tal sentimiento no pueda ir por caminos errados. El alma de Arquíloco puede llegar a reaccionar con desoladora violencia, pero es parte de la situación espiritual de su tiempo el que tal violencia pueda ser espiritualmente significativa. Todavía no hay conciencia de la personalidad más que en el momento de la reacción anímica violenta. Sólo el «corazón que ruge», como diría Homero, llega a experimentarse como algo individual y personal, o bien los dolores del amor insatisfecho, o la indignación de la ira justa. Los hechos y experiencias, los sucesos y el propio carácter, por tener contornos menos precisos, no aparecen todavía como algo individual: si uno reflexiona sobre su vida, no ve en ella más que algo de carácter general, una ley de perpetua alternancia. Es éste también uno de los descubrimientos de los líricos; pero no está en el mismo plano que el descubrimiento de los sentimientos personales, sino que más bien es su complemento: como fondo del individuo recién descubierto, hay una nueva percepción de lo universal; el nuevo sentimiento resalta sobre un nuevo sistema racional. Entre ambos aspectos existe una relación estrecha: el perpetuo sube y baja, es experimentado como sentimiento, y en él reconocido como tal. Toda la corriente de la vida que-

da como encauzada en esta ley de alternancia, pero de tal manera que no impida el que pueda desbordarse.

El campo del espíritu en que se mueve la lírica griega primitiva tiene unos límites estrechos. En toda la cultura griega, la vida de un hombre se consideró siempre no como algo de carácter esencialmente individual, sino en términos de categorías universales. Es lo que se ha llamado la concepción «clásica» de la vida humana. Es algo muy característicamente griego el que en la lírica arcaica salga a luz el sentimiento personal sobre el fondo del descubrimiento de una ley de perpetua alternancia. Sin embargo, en el campo de la acción los líricos no tienen todavía conciencia del carácter personal de sus propios actos.

En Homero, los hechos más sobresalientes de un hombre proceden no de su carácter individual ni de sus dotes particulares, sino de la fuerza divina que se derrama sobre él. Formulándolo un poco extremosamente, podríamos decir que en Homero hay un *fatum* personal, pero no una actividad personal. Lo mismo hallamos en Arquíloco cuando nos describe su doble vida como poeta y como soldado:

«Soy servidor del señor Enialio
y experto en el amable don de las Musas.»

(Fr. 1.)

Igualmente, Safo se siente en las manos de los dioses, de Afrodita y de Eros. La forma mítica empieza a resquebrajarse así que se reconoce al sentimiento personal su bipolaridad intrínseca y su intensidad individual, y también así que el orden y sentido de los acontecimientos se explica, no ya por medio de constantes intervenciones de los dioses, sino por una ley de alternancia que actúa por sí misma. Pero esto no lleva todavía a reconocer en los actos humanos una actividad del individuo mismo. La conciencia del sentimiento personal sólo lleva a reconocer la propia impotencia, la ἀμηχανία, el intento de hallar una explicación racional del conjunto de circunstancias lleva a formular la ley de la alternancia, pero no lleva al hombre a actuar, sino más bien a tener paciencia y aguantar. Estos motivos tienen ya en *La Odisea* ma-

yor prominencia que en *La Ilíada:* Ulises, «el que había sufrido muchos males en su alma», «el que había aguantado mucho», es también *polymechanos*, lleno de recursos y capaz de superar su impotencia con su inagotable ingenio.

Incluso cuando los líricos hablan de la perfección de algo, se refieren no a la perfección como fin o tendencia de la acción, sino como objeto de percepción: el máximo valor es el que habla al sentimiento, el que llena de gozo a los sentidos. Por esto, lo que tiene valor aparece siempre hasta la época de Píndaro y de Baquílides bajo la imagen del resplandor. La divinidad es luminosa y resplandeciente; lo perfecto brilla; la grandeza perdura por los rayos de la fama, cuya luz se manifiesta al poeta y éste la refleja por encima de las oscuridades de la muerte. Todavía con mayor fuerza que en la lírica «personal» se manifiesta este rasgo en los cantos laudatorios. Como ejemplo podemos ver el único canto nupcial de Safo que ha llegado hasta nosotros. En honor de los contrayentes se narran en él las bodas mitológicas de Héctor y Andrómaca. El comienzo se ha perdido, y lo primero que nosotros oímos es que un heraldo llega a Troya anunciando que los recién casados acaban de llegar de Tebas, la patria del novio, y han desembarcado en tierra troyana:

«Veloz llegó el heraldo,
el rápido mensajero Ideo, que traía buenas nuevas:
—Este es un día de gloria inmortal para Asia entera;
Héctor y sus compañeros traen
una doncella de ojos negros
de la sagrada Tebas y de Placia de abundantes aguas.
Con sus naves, por el salado mar han traído
a la delicada Andrómaca,
con un tesoro de brazaletes de oro
y de ropas de púrpura
y vestidos bordados
e innumerables copas de plata y de marfil.

Así dijo el heraldo,
y al punto levantóse el padre de Héctor
y las nuevas se esparcieron por la amplia ciudad.
Las hijas de Ilión sin tardar engancharon las mulas
a los carros de ruedas bien hechas
y gran número de mujeres y vírgenes de lindos tobillos
se sentaron en ellos.

Las hijas de Príamo marchaban en carros aparte
y los hombres uncían caballos a sus carros guerreros
con los jóvenes todos.
Todo el pueblo salía como en masa
y los aurigas con sus caballos...
... ...

[faltan algunos versos].

... semejantes a los dioses
... la gran muchedumbre
se encamina a Ilión
y la música dulce de la flauta se mezcla con la lira
y el son de castañuelas,
mientras cantan las vírgenes un canto sagrado
que llena los cielos.
Todo el mundo en las calles...
... copas y platos...,
mirra y casia e incienso mezclados.
Las matronas entonan un canto de gozo
y levantan los hombres una voz jubilosa
llamando al Peán, al Arquero, al que toca la lira,
y cantando a Héctor y Andrómaca, semejantes a dioses.

(Fr. 55 Diehl.)

Este poema es el fragmento más antiguo en el que podemos estudiar el significado de la mitología en este género de poesía para ocasiones festivas [16]. El mito y la realidad se hallan aquí tan íntimamente entrelazados que la situación mítica parece como que naturalmente desemboca en el presente. La narración de la boda de Héctor termina con el canto nupcial, y es precisamente el canto nupcial lo que oímos al oír recitar el poema de Safo. De ordinario, en los cantos de himeneo los esposos son comparados a los dioses; pero aquí se identifican simplemente con las figuras del mito, de las que Safo nos cuenta no sus grandes hazañas o su hado, sino el resplandor de su perfección. Los regalos de boda son más importantes que la acción misma de los contrayentes, porque son más brillantes; la narración salta de un punto resplandeciente a otro, y estos puntos luminosos parecen como revivir en el presente.

---

16 Cf. H. Fränkel: *Nachr. Gött. Ges.*, 1924, p. 64.

Safo escribió en su vejez un poema impresionante, en el que, mirando hacia los días de su juventud, nos describía su decadencia presente. De esta obra no nos han quedado más que los finales de los versos, conservados en un fragmento de papiro, y aunque no podemos restablecer el texto griego, podemos, al menos, deducir su contenido:

«Ya mi piel está toda arrugada por la vejez,
y mis negros cabellos se tornaron canos;
débiles son ya mis manos, débiles mis rodillas
que no quieren llevarme.
Ya no puedo danzar con las doncellas
como saltan las corzas en el soto.
Pues, ¿qué puedo hacer yo?
El mortal no disfruta de juventud perenne.
Ellas cantan un himno a Eos,
la que llevó al extremo del mundo
al joven Titón en secreto.
Pero también sobre él se lanzó la vejez,
y ahora que no osa acercarse de noche
al amor de su esposa adorable,
cree que ya no le resta gozo alguno
y ruega al padre Zeus que le envíe la muerte.
Pero yo suspiro por el pleno vigor
que me da el amor del sol y la belleza...»

(65 a Diehl, 58 Lobel) [17].

En este poema intenta superar la impotencia de la vejez: «Pues, ¿qué puedo hacer yo?», pensando que posee todavía lo esencial de la juventud, el amor del sol y la belleza; pero no piensa que la vejez —el haber vivido largo tiempo— pueda tener un sentido en sí misma.

Semejantes motivos se hallan también en un poema de la vejez de Anacreonte, pero en él no se encuentra el consuelo de haber conservado algo permanente. Como, por otra parte, no encuentra posibilidad de acomodar la vida de la vejez al ideal de vida activa, y fuera de éste es incapaz de hallar otro

---

17 Fundamentalmente, la traducción se basa en la reconstrucción de MANFRED HAUSMANN, en *Das Erwachen: Lieder und Bruschstücke aus der griechischen Frühzeit.* Berlin, 1949, pp. 109 sigs. Estudio del contenido en STIEBITZ: *Ph. W.*, 1926, pp. 1.250 sigs.

sentido a la vida, el poeta ha de llegar a una brutal y terrible confesión:

«Ya están canas mis sienes y blancos mis cabellos,
ya no tengo el encanto del joven
y mis dientes decaen.
Ya no me queda mucho del tiempo dulce de la vida,
y por esto ando gimiendo y el Tártaro me espanta.
Terrible es el antro del Hades,
y amargo el camino que a él conduce:
ya no vuelve a subir quien por él baja.»

(44 Diehl.)

En ambos poemas se pone de relieve la impotencia que parece poner en contingencia la misma voluntad de vivir. El sentimiento es el que decide el valor de las cosas, porque lo que vale es lo sensible: la juventud es dulce, la vejez está llena de miserias y de temores. La fugacidad de la juventud, la amenaza de la vejez, son tópicos comunes en los poetas arcaicos (mientras que los héroes homéricos no habían ni siquiera notado las opuestas características de las diversas edades de la vida)[18]; pero son incapaces de ver la vida humana como una unidad que tiene un sentido en su conjunto.

Con todo, si salimos de la región eólicojonia —Arquíloco había nacido en Paros, Safo en Lesbos, Anacreonte en Teos—, nos encontramos ya en el siglo VI con ideas totalmente distintas sobre la vida del hombre.

Solón, el hombre admirable que es encarnación del Atica, declara: «Cada día que envejezco voy sabiendo más cosas.» Como político activo y legislador moderado, se interesa por los problemas de la acción y la conducta del hombre. No es éste el único verso en que nos habla del propósito y finalidad de su vida y de sus actos. Para él hay un fin necesario: la justicia. En este aspecto está preparando el camino para la tragedia ática. Cuando Arquíloco habla de justicia, se refiere sólo a la justicia conculcada y al restablecimiento de la misma por los dioses. Es una justicia negativa. La justicia como un ideal positivo de conducta humana es desconocida. Safo y Anacreonte ni siquiera hablan de ella.

---

[18] Sólo Néstor declara que ahora ya no tiene la fuerza que tenía antes. Cfr. *Il.*, 7, 157; 11, 668 sigs.

Los poetas líricos tienen suficiente ingenio para contemplar muchas cosas de una manera diversa de la que tienen en realidad, lo que les permite experimentar las diferencias entre lo posible y lo real, entre la expectación y la dura realidad, entre el ser y el parecer. Pero su idea de lo perfecto no es la de un ideal al que el hombre deba tender, o al que haya que conformar todas las cosas del mundo. Hasta Homero sabe bien que la vida en este mundo es imperfecta y desgraciada; aun los héroes participan en la honda y radical imperfección de los hombres. Pero todo lo terreno recibe de los dioses sentido y significado. Estos mismos dioses son los que siguen sosteniendo el mundo de los líricos. El hombre no podrá rebelarse contra ellos hasta que no empiece a pensar por cuenta propia que la vida podría tener todavía un sentido más pleno, y los dioses podrían ser todavía más perfectos; y —sobre todo— hasta que empiece a preguntarse qué hay en realidad sobre la justicia en este mundo.

Los sentimientos y aspiraciones personales de los líricos primitivos son los de aquellos momentos en los que el hombre se siente como arrancado de la corriente universal de la vida, en los que tiene conciencia de haber sido cortado del tronco vigoroso del crecimiento universal. En tales momentos es cuando se le abre al hombre la contemplación de su propia alma. Esta alma personal no es todavía el principio de todo el conjunto de sentimientos, sino únicamente de las reacciones que el choque con un obstáculo produce en tales sentimientos. Por ejemplo, el amor no es algo que fluya del propio interior, sino un don de Eros o de Afrodita. Lo que es propiamente personal es la tensión resultante del amor truncado. Arquíloco con toda su fuerza y Safo con todo su poder de interiorización, no se pierden románticamente en el abismo de sus propios sentimientos. Cuando Safo dice: «Para cada uno lo más bello es lo que él ama», quiere decir que los hombres juzgan diversamente sobre lo bello, pero cada uno tiene certeza de la validez de su propio juicio. El sentimiento jamás desemboca en la incertidumbre, sino que se agarra a algo sólido, al objeto de la tendencia o deseo del hombre.

Por esta razón, como se ha observado hace tiempo, los poetas arcaicos, aunque hayan descubierto en sí una soledad antes

desconocida, no hablan en monólogos como los modernos. Ellos necesitan dirigirse a otro, ya sea a un dios en forma, sobre todo, de oración, o a un hombre particular, o a un grupo de hombres. El descubrimiento del alma, aunque libra al individuo que con él emerge de muchas viejas ataduras, lo ata a su vez a los demás individuos que tienen su misma constitución. La individualización es a la vez un proceso de liberación y de encadenamiento.

En un poema de Safo, cuyo principio y final se han perdido, se supone que la poetisa se ha quedado en Lesbos con una muchacha, Atis, a la que tiene particular afecto, mientras que otra joven, Arignota, ha tenido que dejar el círculo y volverse a Sardes, la capital de Lidia:

... desde Sardes
... a menudo su pensamiento vuela acá,
donde juntas vivíamos. Arignota
te tenía como diosa y en tu canto
se gozaba más que en nada.
Pero ahora resplandece entre las mujeres lidias
como al caer del sol brilla la luna de rosados dedos
entre todas las estrellas circundantes
alumbrando con su luz al mar salado
lo mismo que a los prados florecidos.
La hierba chispea con rocío fino
y revientan las rosas
y abre el loto de miel sus flores bellas.
Mil veces ella va por los caminos
pensando en su dulce Atis:
el deseo invade su seno delicado
y le oprime la nostalgia el corazón.
—«Venid acá, nos grita con su voz aguda.
Pero la noche silenciosa nos impide
que a través de los mares nos llegue su clamor.»

(98 Diehl.)

Por otros poemas sabemos que Atis había dado a Safo motivo para terribles celos, y que Arignota tenía especial predilección por Atis mientras estuvo en el círculo de Safo. Ahora que Safo se ha quedado con su Atis, nos pinta una imagen nostálgica de Arignota en Sardes en una noche estival de luna llena, en la que la doncella piensa en sus amigas y siente

nostalgia de los días vividos en su compañía. Aquí halla su expresión un sentimiento de unión íntima a pesar de las distancias materiales. Es algo que sólo puede darse en el recuerdo y el amor, es decir, en algo espiritual. Evidentemente, Safo quiere ganarse en este poema una amistad todavía más estrecha con Atis, subrayando su comunión de pensamientos: ambasjuntas piensan en Arignota, y en ambas piensa ésta desde lejos. «Desde Sardes a menudo tiene ella aquí su mente», dice literalmente la primera frase. Esto no hubiera podido expresarlo Homero con su lenguaje elemental. Para Safo, la mente puede como independizarse de su ubicación, y por esto puede darse en la separación una comunidad de sentimientos y de ideas. Esta manera de concebir, corriente entre nosotros, no se encuentra en Homero [19].

Evidentemente, en Homero se habla de nostalgia. Ulises, en la isla de Calipso, siente nostalgia de su amada Patria:

> «Ulises suspira por ver el humo que sube de su tierra para luego morir...»

Pero aquí no se nos da más que el objeto del deseo. Lo que impresiona en estos versos, aparte del sonido maravilloso y del colorido de las palabras griegas, es que Ulises esté dispuesto a morir sólo por alcanzar tan poca cosa.

En otro poema del que también se han perdido el principio y el fin, Safo se acuerda de una muchacha ausente, y nos narra cómo la consolaba en su partida recordándole todas las cosas bellas que juntas habían vivido:

> «... quisiera estar muerta.
> Mucho lloró al despedirse, y me dijo:
> —Qué grande es nuestra pena, Safo;
> créeme que muy contra mi voluntad te dejo.

---

[19] Hay pasajes como *Il.*, 15, 80, o bien *Od.*, 7, 36, en que se habla del rápido *nóos;* pero se trata del «ojo interior» que rápidamente puede representarse —hacerse presentes— muchas cosas: «*yo* podría hallarme ahora en tal sitio o tal otro», dice el pasaje de *La Ilíada*. Todavía no tenemos una mente o espíritu contrapuesto al *yo* e independiente de él.

Y yo le respondí:
—Vete sin pena, y acuérdate de mí,
pues sabes cuánto te he querido;
si no, tendré que recordarte lo que olvidas,
todo lo dulce y bello que hemos vivido juntas:
Cuántas coronas de rosas y violetas y azafranes
has puesto en tu cabeza estando junto a mí;
cuántas guirnaldas de flores bien trenzadas
has colgado en tu cuello delicado;
con cuántos perfumes exquisitos,
bálsamo regio y olorosa mirra,
te ungiste tú la hermosa cabellera,
o echada junto a mí en el diván blando
apagabas tu sed...»

(Fr. 96 Diehl.)

Es la memoria lo que aquí une a los amantes por encima de las distancias; de nuevo es algo de naturaleza espiritual lo que une a los hombres. Pero no toma la forma de un sentimentalismo extremoso ni de una evasión u hostilidad al mundo, sino que, al contrario, es el simple recuerdo de cosas totalmente terrenas, sensibles, bellas y luminosas. El recuerdo hace que estas cosas continúen existiendo, que perdure el gozo sentido en ellas, de suerte que los que de ellas gozaron experimenten un sentimiento de íntima compenetración. Se ha dicho [20] que este tipo de recuerdo, frecuente en Safo, es una especie de consolación perenne, y se aduce un pasaje de *La Odisea* en el que uno al partir ruega que tengan memoria de él. Sin embargo, hay una diferencia sutil, pero importante. Al abandonar Ulises la tierra de los Feacios, le dice Nausicaa (8, 461): «Adiós, extranjero; y que cuando estés en tu Patria te acuerdes de mí, pues a mí más que a nadie debes tu salvación.» Aquí el recuerdo es obligación de agradecimiento por un beneficio recibido; pero en el poema de Safo, los amantes se sienten unidos en el mismo recuerdo y sentimiento, sin ninguna obligación unilateral. La pura contemplación, por la que el recuerdo se convierte en una evocación de la belleza pasada, hace que las almas sientan al unísono. De la misma manera que en el poema de Arignota el pensamiento que «vuela desde Sardes acá» es igual al que, aunque delicadamente inexpresa-

---

20 W. SCHADEWALT: *Hermes*, 71, 1936, p. 368.

do, envía Safo desde Lesbos, así también aquí la memoria opera la comunión de dos almas.

Este deseo que salta las distancias, este recuerdo de la belleza que unifica, en vano se buscará en Arquíloco o Anacreonte; pero, en cambio, se halla en ellos el mismo fenómeno en los términos masculinos correspondientes. En la época arcaica habían surgido diversas instituciones que facilitaban la convivencia de hombres que tenían mentalidades semejantes. La principal de ellas era el simposio. Por sí mismo, el vino puede ya congregar a los hombres —aunque pueda también producir lo contrario—; pero cuando en el simposio se junta al vino la música y la poesía, la convivencia es perfecta. La lírica simposíaca tiene a partir de Arquíloco un lugar importante entre la poesía arcaica. Un poema de Anacreonte subraya el significado del «bello canto» en un simposio:

«¡Trae una copa, muchacho!
Quiero echar un largo trago.
Contra los cinco de vino
mezclaré diez cazos de agua,
pues no quiero que de nuevo
perdamos la compostura.
No haya ya más pataleo,
ni gritos desconcertados.
No bebamos como escitas a lo bárbaro:
bebamos con mesura,
cantando bellos cantos.»

(43 Diehl.)

El simposio de este tiempo quiere fomentar la solidaridad y sociabilidad, y por ello tiene gran importancia en los cantos simposíacos el tema de la manera cómo se puede distinguir el verdadero del falso amigo, o descubrir lo que un hombre siente realmente en su corazón. Teognis (1, 499) dice:

«El oro y plata se prueban
con fuego por los expertos;
pero el carácter de un hombre
es el vino el que lo muestra.
Quien lo bebe con exceso
por más que ande con cautela
puede mostrarse un infame
aunque sabio pareciera.»

En el simposio se pueden desenmascarar falsas apariencias y se pueden descubrir los verdaderos sentimientos de un hombre: ante las copas se requiere verdadera solidaridad de sentimientos. La importancia de este espíritu de solidaridad en las reuniones se manifiesta también en la pederastia, que en este tiempo se cultiva particularmente en el simposio[21].

También en la vida política empieza ahora la solidaridad entre hombres de una misma mentalidad. Aparecen por primera vez los partidos políticos, de cuyas luchas en Lesbos nos informa Alceo, el paisano y contemporáneo de Safo.

Asimismo, Solón nos habla de partidos en Atenas. El había intentado suprimir las luchas de los partidos y crear una unidad en la ciudad por medio de su legislación y su constitución. En la época de los líricos queda constituida la *polis* griega, la ciudad estado: en vez del sistema feudal de vida común surge un nuevo sentido de comunidad basado en la justicia y el orden. No hay contradicción alguna en el hecho de que surjan a un mismo tiempo la conciencia de la personalidad individual y el sentido de orden comunitario en la ciudad: ser ciudadano es algo muy distinto de pertenecer a una masa de sometidos. El nuevo lazo de unión entre los hombres es el derecho.

También en el terreno religioso se manifiesta en esta época la tendencia a la asociación. Sobre todo en las sectas de los pitagóricos y órficos, que se extienden por este tiempo, se desarrolla una fe y una esperanza común. En realidad, si hay en estas sectas una preocupación particular por el alma de los hombres es porque se va imponiendo una concepción del alma que no existía en épocas anteriores.

Finalmente, comienzan también en este tiempo las escuelas filosóficas en las que se reúnen hombres de unas mismas ideas. Para la estructura social de Europa tuvo una extraordinaria importancia el hecho de que, junto a los grupos tradicionales y naturales, como la familia, la tribu, etc., surgieran nuevos grupos que no estaban basados en una tradición sancionada por la religión, sino en lazos espirituales libres. El que haya en Europa partidos, escuelas, sectas, etc., que influyen

---

21 En este tiempo aparecen ya palabras como συμπάσχειν, συνειδέναι. Cf. supra, p. 40, n. 23.

en las convicciones y opiniones de la comunidad, se debe a las asociaciones de la Grecia arcaica. En la lírica es donde mejor podemos descubrir las condiciones espirituales que tales asociaciones presuponen, ya que sólo en la lírica encuentra el descubrimiento de los nuevos mundos del espíritu una expresión verbal explícita.

Hemos mostrado que Homero no podía representarse lo espiritual como fundamentalmente distinto de lo corpóreo, porque le faltaban los presupuestos lingüísticos necesarios para expresar las características que Heráclito atribuye a lo espiritual. Estas eran la *tensión interior,* por la que vienen dadas a la vez la intensidad y la profundidad; la *espontaneidad,* y el *sentido de comunidad* o solidaridad (cf. supra, pág. 119). Al captar el sentimiento como una experiencia personal, descubrieron los líricos la tensión interior del alma y la comunidad o solidaridad en lo espiritual. La espontaneidad de acción propia del espíritu la descubren Arquíloco, Safo y Anacreonte, de momento sólo en el terreno relativamente limitado del sentimiento. Las emociones violentas todavía las atribuyen a la intervención de los dioses, y sólo el sentimiento de indigencia o impotencia interior es concebido como algo propio y personal. Sobre todo lo que se refiere a la voluntad y a la acción es todavía un coto cerrado, que no se abrirá hasta la tragedia. El hecho de que este descubrimiento de los líricos se refleje en formas parecidas en las artes figurativas, en los pensadores y en los políticos, muestra que lo que parece obra de unos pocos individuos señalados, es, en realidad, parte de un proceso histórico de amplio alcance. La Historia es como un tejido en el que se entrecruzan los hilos del destino y los del esfuerzo humano: por un lado sólo vemos la trama; por el otro sólo la urdimbre; pero el tejido es el todo.

5

EL HIMNO A ZEUS, DE PINDARO

Tebas, la patria de Píndaro, era la ciudad de Grecia que tenía una más rica tradición mítica. Allí, Sémele había dado a luz al dios del vino, Dioniso, y Alcmena a Heracles, el que libró de monstruos a la tierra. En la ciudadela de Tebas había reinado Cadmo, el que había traído de Fenicia la escritura, y con ella los principios de toda civilización. El mismo Cadmo había sembrado los dientes de dragón, de los que habían de nacer los Espartos, antepasados de los tebanos, y luego había tomado en matrimonio a Harmonía. Tebas albergó también la desgraciada familia de los Labdácidas: Layo y Yocasta, con su hijo Edipo, y los hijos de éste Etéocles, Polinices, Antígona e Ismena. En las callejas de Tebas vivía Tiresias, el vidente; Niobe fué allí la esposa del rey Amfión, experto en buenos cantos; de allí salieron para Delfos Trofonio y Agamedes, cuando fueron a construir el templo de Apolo, y muchas otras figuras de leyenda menos conocidas vivieron allí, como Ino, la hija de Cadmo; Ismeno, el hijo de Apolo; la cenicienta ninfa Melia y muchos otros.

Las leyendas suelen ser abundantes en aquellos lugares de Grecia que tuvieron importancia en la época micénica; y aunque las más poderosas fortalezas de aquel tiempo habían sido Micenas y Tirinto, Tebas tenía sobre ellas la ventaja de que siguió siendo importante aun en épocas posteriores. Otras ciudades, como Atenas, tuvieron importancia más tarde, pero en la época heroica eran demasiado insignificantes para que

pudiesen formarse leyendas alrededor de ellas, que quedasen grabadas en la conciencia del pueblo. Incluso una figura como Teseo en realidad nunca pasó de ser un héroe exclusivamente ateniense.

El poeta lírico de la época arcaica tenía en las antiguas leyendas un magnífico tesoro del que podía echar mano al festejar con sus versos cualquier solemnidad. Si las leyendas eran además las de la propia patria, el poeta tenía la ventaja de poder tocar en su obra un tema que podía ser a la vez familiar y atractivo a sus oyentes. Ya desde niño el pequeño Píndaro hubo de aprender que su insignificante patria chica, las murallas junto a las que pasaba todos los días, las fuentes de las que bebía, tal calle o tal plaza, estaban íntimamente relacionadas con la gloriosa época de los dioses y los semidioses. Así pudo él vivir desde la niñez las historias que constituían el tesoro sagrado no sólo de los tebanos, sino de toda Grecia. Las circunstancias le hicieron crecer como naturalmente en un ambiente de riqueza espiritual que puede ser para un poeta un don de más valor que lo que nosotros llamamos talento o genio [1].

Con orgullo usa él más adelante este gran tesoro, y plenamente consciente de tal riqueza puede presentarse ante sus compatriotas y preguntarles: «¿Qué muestra de nuestras muchas leyendas queréis que os saque?» Un himno a Zeus, sólo parcialmente conservado, empieza como sigue:

«¿He de cantar a Ismeno, o a Melía la de rueca de oro,
o a Cadmo, o a los hombres Espartos de linaje sagrado,
o a Tebas coronada con su diadema azul,
o a la fuerza atrevida del gran Hércules,
o a la alegre majestad de Dioniso,
o a la boda de Harmonía, la de níveos brazos...?»

(Fr. 29.)

Este poema tenía un lugar conspicuo en la edición de Píndaro arreglada por los gramáticos alejandrinos, pues servía como de introducción al volumen primero de la colección. Todos los poemas conservados fueron divididos en 17 libros, en

[1] Cf. más adelante, p. 378, lo que Goethe dijo de Píndaro.

los cuales los poemas dedicados a los dioses, como los Peanes dedicados a Apolo, los Ditirambos de Dioniso, etc., precedían a los poemas dedicados a los mortales. Pero el primer lugar estaba reservado a los himnos, y entre ellos el primero era el himno a Zeus, que era particularmente renombrado. Todos estos poemas religiosos de Píndaro se perdieron en la Edad Media, y sólo se han conservado algunos fragmentos a través de las citas de los autores antiguos; pero del himno a Zeus se solían citar tantos versos, que conocemos por lo menos muchos de sus motivos. Además, poseemos dos fragmentos algo más extensos, que han podido ser identificados como pertenecientes a este himno por corresponder su métrica con la de los versos del mismo que eran ya previamente conocidos. En total poseemos ahora alrededor de 30 versos, en los que están tan perfectamente expresadas ciertas ideas fundamentales de Píndaro, que valdrá la pena detenerse un poco ante estos despojos y tratar de sacarles todo su sentido.

Para Píndaro, lo mismo que para sus oyentes, era evidente que el poema tenía que contar una historia mítica. Por ello puede el poeta comenzar con la pregunta: ¿Cuál de los mitos he de cantar? La *Olímpica* segunda comienza también con una pregunta semejante: «¿De qué dios, de qué héroe, de qué hombre voy a cantar la gloria?» En el himno a Zeus nombra el poeta conocidas figuras de Tebas. De manera parecida, en el comienzo del séptimo canto Istmico, compuesto en honor de un tebano, se nombran una detrás de otra las leyendas de Dioniso, de Heracles, de Tiresias, de Iolao, de Adrasto y de la conquista de Amiclas por los Egidas. El poeta se aprovecha de la fuente abundosa de las tradiciones patrias para que, como dice él, «la bendita Tebas se alegre en su corazón con la belleza de su tierra». Así, pues, para gloria y gozo de Tebas quiere Píndaro hacer esta ostentación en el himno a Zeus. La pieza fue compuesta para un festival en honor de Zeus celebrado en la misma Tebas, y Píndaro la hizo ensayar para su presentación por un coro de sus compatriotas. La larga lista de nombres familiares y solemnes que él nos pone en honor de Tebas y de Zeus muestra una gradación desde los menos significativos, como Ismeno y Melia, pasando por Cadmo y Teba, hasta Heracles y el dios Dioniso, para acabar con la boda de Cadmo

y Harmonía. Esta era la leyenda que Píndaro quería. En otro fragmento, el 32, nos dice que Cadmo estaba escuchando a Apolo cuando éste entonaba su cántico. La única ocasión en que esto pudo haber ocurrido es la de la boda del mismo Cadmo. De la misma manera que los dioses habían tomado parte en las bodas de Tetis y Peleo (aunque aquí su presencia estaba bien justificada, pues el mismo Zeus había pretendido a Tetis), los tebanos pensaban que los dioses habían acudido también como huéspedes de la boda de Cadmo y Harmonía. En cierta ocasión dice Píndaro (pág. 3, 90 sigs.) que lo mismo en la boda de Peleo que en la de Cadmo, los dioses acudieron al banquete nupcial y trajeron regalos, y las Musas cantaron y bailaron[2]. Por lo que toca al himno a Zeus, sólo sabemos que Cadmo oía la música de Apolo, pero no se dice nada del canto de las Musas. Pero puesto que ya en *La Ilíada* (1, 603 sigs.) Apolo era en el banquete de los dioses el director del coro de las Musas y tocaba la lira mientras las Musas cantaban, así debió de ser también en el himno a Zeus. El autor que menciona la presencia de Apolo en la boda de Cadmo, dice también que Píndaro describía los cambios a que habían sido sometidos los mortales en el correr de los tiempos[3].

Más adelante nos dice un verso de este himno (fr. 33) que Cronos, el Tiempo, es el señor de todos los dioses bienaventurados y más fuerte que todos ellos. Combinando todos estos elementos, se ha llegado justamente a la conclusión de que Apolo y las Musas cantaron en la boda de Cadmo un poema mítico en el que se narraba el origen e historia de los dioses y los hombres. Veremos algunos fragmentos que con toda seguridad han de atribuirse a esta parte de la obra de Píndaro. En ella el poeta no hace sino seguir un procedimiento inventado por su compatriota Hesíodo, que dice en su *Teogonía* (36-55):

> «Ea, empecemos por las Musas, que, cantando en el Olimpo, deleitan el ánimo del padre Zeus, celebrando con sus voces concertadas lo presente, lo futuro, y lo pa-

---

2 Cf. también Teognis, 15-18. Coricio de Gaza (6, 46, pág. 97, 21, Foerster) no hace más que elaborar el himno de Píndaro cuando dice que las musas cantaron a Cadmo el himno nupcial.

3 El texto es dudoso. Cf. Wilamowitz: *Pindaros*, pp. 190 sigs.

sado. De su boca mana una voz dulce e infatigable, y, al difundirse el suave canto de las deidades, sonríe el alcázar de Zeus tonante y resuenan las cumbres del nevoso Olimpo y los palacios de los inmortales. Alzando su voz divina, comienzan por cantar el origen de las veneradas deidades que la Tierra y el anchuroso cielo engendraron y los otros dioses, dadores de los bienes, que de las mismas nacieron. Después celebran a Zeus, padre de los dioses y de los hombres; y, empezando y terminando otro canto, refieren cómo excede aquél a los demás, aventajándolos a todos en poder. Luego ensalzan la raza de los hombres y la de los fuertes gigantes. Así deleitan el ánimo de Zeus en el Olimpo las Musas olímpicas, hijas de Zeus que lleva la Egida, a las cuales Menmosine, la que impera en los campos de Eleuter, habiéndose unido con el Cronida, dió a luz en la Pieria para olvido de los males y solaz de las inquietudes.»

(Trad. Segalá.)

Aquí las Musas cantan delante de Zeus y de los demás dioses el origen de los inmortales y de los hombres. De manera semejante hemos de suponer que en Píndaro no era sólo Apolo el que cantaba el gran poema del origen de los dioses, sino que el dios actuaba como director de coro de las Musas, casi diríamos cómo el mismo Píndaro era director del coro que presentaba el poema. Además, el burlón Luciano nos dice en su pieza satírica *Menipo en el cielo* que su héroe oyó en el Olimpo cómo las Musas cantaban los versos de Hesíodo y el himno de Píndaro que comentamos; es evidente que este detalle se funda en que las Musas eran las que cantaban lo mismo los versos de Píndaro que los de Hesíodo. Finalmente veremos que Píndaro tenía una razón particular para introducir las Musas en este himno. Un fragmento del mismo dice:

«En primer lugar, los Hados llevaron la celeste Temis, la de los buenos consejos, en un carro de oro, desde las fuentes del océano, por una brillante senda, hasta los augustos peldaños del Olimpo, para que fuera la primera esposa de Zeus, el Salvador. Ella fué la que dió a luz a las Horas verídicas, portadoras del huso de oro y de frutos espléndidos.»

(Fr. 30.)

Evidentemente, Píndaro empezaba con esto a enumerar los distintos matrimonios de Zeus, siguiendo también en esto a

Hesíodo (*Teog.*, 886 sigs.), quien da la lista de las esposas del padre de los dioses.

A los que hemos crecido en una cultura monogámica nos es difícil aceptar que Hesíodo haya podido relatar con toda seriedad y convicción estos distintos matrimonios de Zeus. Pero él tomó como tarea propia el sistematizar todas las historias genealógicas —que para él eran la verdad recibida de los mayores— y construir con ellas una imagen clara y acabada del origen y de las relaciones mutuas de los poderes divinos que ejercen su influjo en este mundo. Para ello tuvo que aceptar historias de muy diversos orígenes, que a veces difícilmente concordaban entre sí; y en su entusiasmo por reducirlo todo a un orden perfecto, pudo pasarle por alto que de este mismo orden surgían elementos de contradicción. El pudo aceptar sin repugnancia las muchas mujeres de Zeus porque en su mentalidad mítica comprendía la idea profundamente religiosa de que Zeus, el mayor de los dioses, es un principio inagotable de ser y de actividad, lo cual tenía expresión en su extraordinario poder de procreación. Píndaro no era menos ajeno que Hesíodo a todo género de frivolidad, y tomó las historias de éste, por lo menos en sus rasgos principales, aceptándolas como verdad tradicional. Pero al mismo tiempo él tiene su propósito particular. Parece que disminuyó el número de las esposas de Zeus, aunque es difícil conocer los detalles de su versión, pues no sabemos cuáles eran las esposas que nombraba. Hesíodo nombra como la segunda entre las siete esposas de Zeus a Temis, que para Píndaro es la primera; en ambos, es Temis la madre de las Horas. La quinta esposa en Hesíodo es Mnemosine, la madre de las Musas; la sexta, Latona, madre de Apolo y de Artemis, y la séptima y última, Hera. La primera esposa en Hesíodo es Metis, la reflexión, la cual, por tanto, precede a Temis, la diosa del orden justo y de las convenciones sagradas. Píndaro pudo omitir a Metis y poner a Temis en el primer lugar movido del deseo de acortar esta lista de amoríos [4]. Pero este motivo no bastaría. Píndaro pone a Temis como epíteto «la de los buenos consejos»; es posible, pues,

---

[4] Cf. NILSSON: *Gesch. der Griechischen Religion*, 411, 3. DORNSEIFF: *Archi. f. Philos.*, 5, 229.

que suprimiera a Metis, la Reflexión, porque para él la reflexión quedaba incluida en el orden de la justicia, ya que es de la esencia de la justicia el que el hombre no proceda de manera irresponsable, sino con toda reflexión. Zeus había alcanzado el poderío después de la caída de Crono y de la derrota de los Titanes: con ello entraron en el mundo el orden y el derecho, lo cual se expresa con la unión entre Zeus y Temis. Mediante la prudente reflexión, Zeus, como rey ejemplar que es, mantiene a raya al capricho y a la violencia en todo su imperio.

En Hesíodo, Temis es la hija de Urano —el cielo— y de Gaia —la tierra—, por lo que es como producto de las cosas más elementales. Es hermana del Océano, y por esto Píndaro hace que le traigan desde las fuentes del Océano las Moiras o diosas del hado, las cuales en Hesíodo eran hijas de Zeus y de Temis. Así, pues, para Hesíodo las Moiras, que son hermanas de la Legalidad, la Justicia y la Paz, pertenecen al nuevo orden del mundo instaurado por Zeus; mientras que para Píndaro ya tenían el poder desde antes como diosas de la Necesidad [5]. No es fácil para nosotros entender tales especulaciones ni mucho menos gozarlas como poesía; pero es cierto que Píndaro quiere poner de relieve las bendiciones del dominio de Zeus, al que llama explícitamente «Salvador» y «Sanador». En otro fragmento del mismo himno (el 35) habla él de los Titanes, que, una vez vencidos por Zeus, fueron encadenados en lo profundo del Tártaro; pero luego «librados, oh señor, de sus cadenas por tu mano» —dice él, dirigiéndose a Zeus— pudieron salir de aquel encierro.

Píndaro se refiere a esta liberación de los Titanes en otra ocasión (cf. *Pit.*, 4, 291); pero ninguno de sus predecesores parece haberla conocido, aunque ya su contemporáneo Esquilo pudo llevar a la escena a los Titanes liberados. Sin duda que Píndaro imaginó que esta liberación de los Titanes ocurrió después de un largo período, y después que los dioses Olímpicos habían ido apareciendo todos en escena. Así parece haberlo dicho él expresamente en nuestro himno. Se han conservado dos fragmentos que tratan del nacimiento de Apolo (fr. 147)

---

5 Cf. *Plat. Symp.*, 195 c, donde el predominio de la Necesidad se atribuye al tiempo anterior a Zeus.

y del de Atena (fr. 34). El primero presupone las relaciones entre Zeus y Latona, la cual, por tanto, hubo de mencionarse como esposa de Zeus; el otro reclama de suyo la presencia de Hefesto, el cual golpea con su martillo la frente de Zeus, de la que sale la diosa Armada (así lo describe Píndaro en *Ol.*, 7, 35); y esto presupone la unión de Zeus con Hera, la madre de Hefesto. Quizá intencionadamente no se nombra a Hefesto, ya que en Píndaro, lo mismo que en Hesíodo, la última esposa de Zeus es Hera, y toda la narración terminaba con la boda de Zeus y Hera. Cuando desde el comienzo se presenta a Temis, la que introdujo los estatutos de la justicia, ya todo señalaba esta última fase del matrimonio de Zeus y Hera, en la que se establecía el orden en el mundo y los Olímpicos derramaban la belleza sobre las cosas. En esta época, la paz estaba tan asegurada, que Zeus podía conceder de nuevo libertad a los Titanes.

Así, pues, durante el reinado de Zeus todo lo que era confusión y destrucción fue gradualmente reduciéndose a orden y armonía. Este es el sentido del mito tradicional que comienza con la época anterior a Zeus, en la que dominaban la Violencia y la Necesidad. Este mito era contado en la boda de Cadmo y Harmonía: Cadmo, el que había traído a Tebas los comienzos de la cultura, se casa con Harmonía. Con ello el orden y la moderación encuentran también en la tierra el lugar que tenían ya en el cielo.

Estas ideas están ya fundamentalmente en la mitología de Hesíodo, y son, en realidad, patrimonio común de la cultura griega. Pero Píndaro logró darles en el período de oro del siglo v antes de Jesucristo un tono nuevo y personal en su magnífico estilo. Un orador de la época tardía nos dice lo siguiente: «Píndaro narra que Zeus, con ocasión de su boda, preguntó a los dioses si les faltaba algo; y éstos respondieron que podría crear algunos dioses que ensalzaran con palabras y con música todas las grandes obras que Zeus había hecho [6]. Aquí se presupone que todos los dioses, con la excepción de los que aquí se echan de menos, tienen ya existencia, y que el mundo ha alcanzado ya su forma definitiva bella y ordenada; por tanto,

---

[6] Arístides, 2, 142. Cf. Coricio Gaza, 13, 1.

esto debió ser en la última de las bodas de Zeus, aquella en que tomó a Hera. Pero, ¿cuáles son estos dioses que han de hacer su aparición en el mundo? ¿Apolo? No puede tratarse de él solo, pues se habla de varios. Apolo no pudo nacer después de esta reunión de los dioses, cuando ya reina el orden en el mundo, pues él no es meramente el dios del canto, y además en Píndaro hubo de haber precedido la boda de Zeus con Latona, de la que nacieron Artemis y Apolo. En Hesíodo, Latona es la sexta esposa de Zeus, es decir, la que precede inmediatamente a Hera. Los dioses requeridos han de ser, pues, las Musas. Pero también aquí hay dificultades, pues las Musas eran en la leyenda tradicional hijas de Zeus y de Mnemosine, y ésta es en Hesíodo la quinta esposa de Zeus. Píndaro no pudo decir que los dioses pidieran a Zeus en su boda con Hera que engendrara a las Musas, y que Zeus respondiera que lo haría casándose de nuevo con otra esposa. Aun con todos los respetos por la poligamia de Zeus, una conversación de este género no hubiera sido muy discreta en un festín de boda. Lo más probable es que Píndaro, quien en otras ocasiones hace a las Musas hijas de Mnemosine (*Ist.*, 6, 75; *Pae.*, 6, 56; 7 b, 11), dejó aquí la cosa indeterminada, suprimiendo la boda de Zeus con Mmenosine, de la misma manera que había suprimido su boda con Metis. Menos probable es que él hubiera dado aquí a las Musas otra madre —por ejemplo, Hera— u otro padre; pero en todo esto nosotros estamos realmente a ciegas [7].

Lo que está realmente claro es el significado de la escena misma. Ya está todo en orden, los dioses se reúnen en el banquete de boda, y Zeus les pregunta: «¿Falta todavía algo en este bello mundo?» Lo dioses contestan: «Faltan seres divinos capaces de cantar las alabanzas de tanta belleza.»

Si se hubiese conservado esta escena descrita con las mismas palabras de Píndaro, en vez del seco relato en prosa que nos ha llegado, sin duda se contaría entre las escenas más famosas de la poesía griega. Píndaro no podía decir de una manera más expresiva lo que la poesía significa en el mundo. El mismo día en que el mundo recibe su coronamiento procla-

---

[7] EURÍPIDES: *Medea*, 834, es interpretado por los escoliastas como si Harmonía fuera la madre de las Musas, pero hacen notar expresamente que ésta era una versión insólita.

ma Píndaro sin rodeos: toda belleza es imperfecta si no hay alguien que la cante. Píndaro repite a menudo este pensamiento: «Todas las grandes hazañas necesitan un gran cantor que las arranque del olvido en que necesariamente caerían.» La idea tiene raíces profundas en la concepción antigua de que los grandes nombres y los grandes hechos sólo en los cantos se hacen inmortales. Pero Píndaro profundiza más, y su idea es que las hazañas necesitan de la *sabiduría* del poeta para que ésta revele su sentido íntimo y su significado. La belleza y el orden del mundo necesitan al poeta, no para hacerse inmortales, sino para que la sabiduría del poeta nos revele su sentido y su significado. Este sentido que es proclamado por el poeta cuando canta, no es algo que esté oculto o por encima de lo que aparece; es algo de suyo plenamente visible, pero la multitud es incapaz de percibirlo, y por esto es necesario que el poeta se lo enseñe.

Una muestra de cómo el poeta instruye cantando, la tenemos en dos fragmentos todavía no mencionados del himno a Zeus. Su esquema métrico corresponde con el del primer fragmento, y, por tanto, han de relacionarse con él. Contienen una invocación a Delos, la isla del Egeo en la que Latona trajo al mundo a Apolo y Artemis. La leyenda decía que la isla había flotado sin descanso por los mares durante largos años, pero que al nacer los dos dioses se asentó firmemente sobre el fondo del mar. Píndaro alude también a que Delos se llamaba también Asteria, «Tierra de estrellas»:

> «Salve, hija del mar, construída por los dioses, retoño el más amable para los hijos de Latona, la de trenzas radiantes; inmóvil maravilla de la espaciosa Tierra, Delos te llaman los mortales, pero los bienaventurados del Olimpo te proclaman la estrella más brillante de la azulada Tierra.
>
> Antes era la isla llevada por las olas y los soplos de todos los vientos. Pero cuando Latona, hija de Ceos, agitada por dolores de parto inminente, puso en ella sus pies, cuatro rectos pilares surgieron desde el fondo de la Tierra, para aguantar con sus capiteles el peñasco sobre bases diamantinas. Allí trayéndolos al mundo contempló a sus vástagos...»

Estos versos pertenecen a la gran teogonía que las Musas cantaron en la boda de Cadmo y que tenía como gran final la boda entre Zeus y Hera. Es imposible determinar el sitio que estos versos ocupaban dentro del poema, pues los fragmentos de Píndaro casi nunca pueden restablecerse en su orden original; el poeta no suele contar sus historias en una limpia secuencia cronológica, sino que, al contrario, su arte está precisamente en las inesperadas y sutiles transiciones y cambios. La invocación de una divinidad, como la que tenemos al principio de estos versos en los que Delos es saludada como hija del mar, según lo que conocemos de Píndaro y de otros líricos antiguos, debería atribuirse al comienzo de un poema. Pero el comienzo del himno a Zeus era, como hemos dicho, la lista de las figuras míticas de Tebas [8]. Esto no es razón para sospechar de la correspondencia métrica sobre la cual hemos basado nuestra atribución del fragmento al himno a Zeus; las coincidencias más allá de lo que pudiera atribuirse a la casualidad. Más bien habría que suponer que era el canto de las Musas el que comenzaba con esta invocación, y aún es posible que el poema incluyera varios cantos de las Musas, a la manera como en Homero (*Il.*, I, 603) las Musas cantan cantos alternados acompañadas de la lira de Apolo. Se nos ha conservado un verso del himno a Zeus que dice: «Apolo nació en el decurso del tiempo.» Este verso no se acomoda bien al canto en loor de Delos, y es posible que se hablase dos veces del nacimiento de Apolo, al menos no sería esto cosa rara en Píndaro.

Sea de esto lo que fuere, y cualquiera que sea el lugar de este fragmento dentro del poema, la manera como en él se alaba la gloria de Delos, haciendo que lo ya conocido se convierta en algo nuevo y extraordinario, nos da una prueba de la maestría de Píndaro en el arte del loor poético. Consimanete nos dice que Delos había sido un juguete de las olas y los vientos; luego nos hace ver casi con nuestros ojos cómo la isla llegó a asentarse: cuatro pilares surgen del fondo del mar y sostienen la roca con sus capiteles. Es simplemente gran-

---

[8] Hay que notar que Hefestión, contra lo que suele, no cita el fragmento 29 como verso típico, sino el 30, 1.

dioso, estupendo. Y luego, sin transición alguna, añade con breve sencillez: después de traerlos al mundo, estaba Letona contemplando a sus benditos vástagos. Tanto en la maravilla por la que la isla errante queda súbitamente inmóvil como en la historia de Latona, Píndaro dice algo más que los hechos que ocurrieron; hace que en seguida nos encontremos cautivados por la imagen de los pilares que surgen airosos o de la mirada feliz de la madre que sonríe a sus mellizos. Las dos imágenes están en íntima relación: como la isla, también Latona, perseguida por los celos de Hera, ha encontrado por fin la paz. Pero hay al mismo tiempo cierta contraposición: por una parte, los pilares imponentes; por otra, la graciosa mirada de la madre; ambas imágenes, sin embargo, con el mismo resplandor de lo divino. Este tipo de relaciones se descubren en todo el poema; mejor dicho, en toda la poesía de Píndaro.

En la boda de Cadmo, las Musas cantan sobre la boda de Zeus; tenemos aquí una correspondencia entre la ocasión del poema y el tema del mismo, cosa ordinaria en las piezas del período arcaico compuestas para determinadas ocasiones. Por ejemplo, un canto nupcial de Safo narra las bodas de Héctor (cf. supra, pág. 111), y el mismo Píndaro sabe aprovechar bien en sus *Epinicios* este tipo de efectos como hemos de ver en el capítulo siguiente. Pero en el pasaje que comentamos tales correspondencias son mucho más significativas, pues de la misma manera que la boda de Zeus es el principio del orden y la belleza del mundo, así, por la boda de Cadmo, Harmonía toma posesión de la tierra. Ya hemos dicho que Píndaro estaba hablando a tebanos; así, pues, la leyenda será también tebana. Es ésta una relación muy frecuente en los poemas de Píndaro.

Las Musas cantan el origen de los dioses, pero su canto termina con el relato de su propio origen; con ello justifican su propia existencia, pero al mismo tiempo Píndaro se justifica a sí mismo juntamente con su obra.

Los mortales llaman a una isla Delos, pero los inmortales la llaman la estrella más resplandeciente de la azulada tierra. Píndaro se toma en serio el antiguo nombre de «Isla de la Estrella»; en otra ocasión dice él que una isla es como una estrella radiante (Peán, 6, 125); así es, en efecto, bajo el cielo meridional; la tierra refleja la luz y el mar, alrededor, extien-

de la oscuridad de su azul denso. Pero esto le lleva a una audaz inversión de términos, en la que el cielo y la tierra se contemplan en una relación insospechada; cuando los habitantes del cielo contemplan la tierra, ésta, especialmente con el mar, les parece como un cielo, y en él Delos es la más brillante de las estrellas [9]. No es frecuente hallar en la poesía de Píndaro, como tampoco en los otros líricos del siglo v, descripciones de la naturaleza; pero ésta puede contarse entre las más audaces y más grandiosas de la literatura universal. No se toma aquí la naturaleza, a la manera acostumbrada entre nosotros, como portadora de sentimiento; se toma con toda objetividad, como una cosa, pero desde un punto de vista peculiar. La naturaleza se ha convertido en materia de una imagen mítica; por un procedimiento muy típico de Píndaro, la naturaleza ha entrado a formar parte de un sistema de correspondencias recíprocas, del que resulta una inversión heraclitana, por la que los que moran en la tierra ven el cielo. No es raro encontrar en los poemas pindáricos elementos de semejanza con la doctrina de Heráclito sobre la tensión vital y las relaciones múltiples que a la vez separan y unen a todos los seres vivos. Aun la idea de que las grandes hazañas y la belleza del mundo necesitan ser cantadas por un gran poeta está basada en la conciencia de que todas las cosas son en sí mismas limitadas, imperfectas; todo necesita ser completado, y aun lo grande perece; pero el canto es indestructible y la belleza no se manifiesta sin el concurso del «sabio». La misión y tarea de este «sabio» es la de mostrar cómo la belleza del mundo se compone de estas infinitas relaciones de correspondencia y de contraposición; y aún puede decirse que la esencia de la belleza del mundo está en la adecuada relación entre sus partes.

Píndaro nos ha dado una imagen que explica muy bien su propia técnica: «La Musa junta el oro y el blanco marfil y la

[9] Arístides, en su discurso sobre Zeus, fr. 145, cita el himno que comentamos, y dice en el párrafo 13: κοσμήσας μὲν ἄστροις τὸν πάντα οὐρανὸν ὥσπερ ταῖς νήσοις τὴν θάλατταν.

También en otras ocasiones cita nuestro poema, y es evidente que tiene en su mente la invocación a Delos. Asimismo, en *Or.*, 44, 14, dice: ὥσπερ δὲ οὐρανὸς τοῖς ἄστροις κεκόσμηται οὕτω καὶ τὸ Αἴγαιον πέλαγος ταῖς νήσοις κεκόσμεται. (p. 350 K).

flor de lirio que ella recogió del rocío del mar» (Nem., 7, 77). Así va él construyendo pieza por pieza su poema, con toda clase de elementos preciosos; ahora toma uno, ahora otro, de suerte que el resultado es como un mosaico en el que el oro, el marfil y el coral (pues tal es «el lirio del rocío del mar») se distribuyen en bellas formas. El mismo llama a veces a sus poemas «trenzado de guirnaldas». Como en el trenzado, las guedejas aparecen y desaparecen juntándose y separándose, así aparecen en Píndaro motivos poéticos que aunque en sí sean distintos y separados, han de mirarse en el juego del conjunto. Esto puede verse con toda claridad en un elemento más bien superficial; en los cantos a los vencedores, uno espera ciertos datos acerca de los mismos, su nombre, su patria, el nombre de sus padres... A Píndaro le gusta distribuir estos datos en el poema, de forma que primero nombra al vencedor por el nombre de sus padres, luego con el suyo propio, luego menciona su patria, etc. Así vamos recibiendo como imperceptiblemente toda la información necesaria, y se evitan repeticiones. Lo mismo ocurre con otros motivos que son parte de la materia necesaria de un Epinicio; los mitos, las sentencias, etc. Todos ellos desaparecen a veces para dejar lugar a otro motivo, y emergen luego de manera aparentemente casual e inesperada, pero siempre dentro de un conjunto de relaciones bien trenzadas. Píndaro puede escoger este estilo, como de tapicería ornamental, porque no quiere hacer más que reflejar algo de la realidad. A él no le interesa relatar un acontecimiento con toda exactitud y sin perder detalle; ni escribe con una tesis preconcebida, como quien quiere desarrollar un determinado pensamiento, o cosa semejante. La misma estructura de sus poemas es ya una expresión viva de su sentimiento de que todas las cosas están entrelazadas en un todo, de suerte que la forma se convierte en una imagen fiel del mundo tal como es concebido por el poeta. Con todo, las partes no son aquí elementos subordinados al servicio de un todo orgánico; no son como las escenas y aun las simples frases de la tragedia, que están todas determinadas por el argumento total, y tienen como fin retardar o acelerar la acción. (De paso podemos notar que por esta razón es mucho más fácil situar un fragmento trágico en el conjunto de un drama que un fragmento lírico.) Es éste

un rasgo arcaico del arte de Píndaro, que tiene sus paralelos en el arte plástico del período preclásico. Por ejemplo, en la composición pictórica de los vasos de figuras negras hay la tendencia a llenar todo el espacio posible, entrelazando las figuras de suerte que cubran toda la superficie. Hay más interés por ordenar los elementos en un conjunto ornamental o heráldico, que por construir grupos orgánicamente diferenciados, que resalten sobre el fondo. Lo mismo puede aplicarse al desnudo humano: cada uno de los miembros está trazado con la máxima perfección individual, bellamente trazado y bien delimitado de los órganos vecinos. Son miembros vigorosos que irradian una vitalidad intensa, pero no están propiamente integrados en el equilibrado conjunto de un cuerpo humano; su forma no está afectada por la presión o tracción de otros miembros, o por la carga o resistencia proveniente de objetos externos (cf. cap. I, pág. 24). Píndaro permanece fiel a este estilo arcaico, aunque escribía ya en la mitad avanzada del siglo v. No se puede descubrir en él una evolución estilística a lo largo de sus cincuenta años de actividad creadora, como la que se descubre en su contemporáneo Esquilo, de Atenas. La composición estructural de Píndaro recuerda la de los vasos geométricos: composición circular, meandros y grecas, paralelismos, figuras en silueta.

El mismo carácter ornamental se revela en su forma métrica. No ha habido en el mundo poesía alguna que sujetara tan estrictamente sus múltiples variaciones a la medida y al número y que exigiera tanto desde un punto de vista puramente métrico. No se puede hablar del verso de Píndaro sin recurrir directamente al texto griego, ya que sus presupuestos métricos son enteramente extraños a nuestros sistemas rítmicos. Entre nosotros, el verso resulta de la alternancia de sílabas tónicas y átonas, según determinadas reglas. Pero en griego, el verso se basa en la alternancia de sílabas largas y breves, a las que nuestro oído es insensible. Podemos señalar por escrito en un esquema métrico las sílabas largas y las breves, y darnos así cuenta de determinadas variaciones; pero lo que daba vida a tales esquemas, el ritmo sonoro, es algo que está sobre nuestras posibilidades. Es como si nos viéramos obligados a leer ciertas correspondencias y variaciones en la partitura de

una fuga de Bach, sin poder jamás percibir el sonido que a ellas corresponde.

Píndaro fué el creador de su propia forma métrica. Algunos contemporáneos le imitaron sin mucho éxito, de suerte que su técnica murió con el poeta. El perfeccionó el juego de correspondencias y variaciones que había empezado con la antigua lírica coral, dándole mayor audacia y magnificencia. Grandes estructuras estróficas se repiten según reglas estrictas; cada estrofa comienza con versos que parecen iguales a los ya empleados por los poetas antiguos, pero que son en seguida modificados, ampliados, abreviados, formando un conjunto de variantes caleidoscópicas. Píndaro no se desvió por el camino ático, que llevaba a metas totalmente distintas; ya los cantos corales de la tragedia primitiva usaron variaciones que llevaban al cambio del género métrico, para librarse así de la sujeción a un tipo fijo de verso, consiguiendo una estructura estrófica orgánica que dejaba mayor libertad para el desarrollo de los temas. Esto condujo, en la tragedia tardía y en el nuevo ditirambo, a largos cantos de formas métricas libres. La estructura métrica en toda la lírica griega, pero especialmente en la coral, venía determinada por la música; pero esta música, particularmente la de la época más antigua, nos es totalmente desconocida, y por esto no podremos tener jamás ni una idea vaga de lo que eran las peculiaridades propias del verso de Píndaro. Pero podemos reconocer que la estructura métrica de Píndaro, lo mismo que su estructura ideológica, tenía el mismo estilo de tapicería ornamental, por lo cual también el verso estaba maravillosamente adecuado a la manera de ver y de pensar propia del poeta.

Pero no es esta todavía la última palabra sobre el arte de Píndaro. El no se dedica a jugar desinteresadamente con las formas; no se dedica a mostrar las correlaciones que hay en el mundo por el simple gozo de mostrar la intrincada contextura de todo lo existente, sino que todo tiene un significado desde un punto de vista superior. Al cantar las Musas las bodas de Zeus en la fiesta de las bodas de Cadmo, lo hacen para dar así más realce a la fiesta del rey mitológico de Tebas. De la misma manera que entre los dioses con la última boda de Zeus se ha completado el orden de las cosas, así este mismo orden

ha quedado establecido entre los hombres por la unión de Cadmo y Harmonía. Además, por cantarse este coro pindárico ante los tebanos, el poeta enaltece y consagra su ciudad, y al mismo tiempo la compromete a que, de acuerdo con esta tradición, mantenga el orden y las costumbres sagradas. El poeta «sabio» descubre un elemento divino que, procedente de Zeus, brilla en el mítico Cadmo y perdura hasta la Tebas de su tiempo; este descubrimiento es una glorificación de la ciudad. Lo temporal participa de lo divino, y la misión del poeta será descubrirlo.

Cuando Píndaro describe a Delos como una estrella en el cielo que los dioses contemplan, no lo hace expresando un sentimiento personal suyo o por pura complacencia estética, sino para cantar el loor de la isla. Cuando Píndaro dice de cualquier isla que es una «estrella radiante», la alabanza es ya grande; pero mucho mayor es la alabanza de Delos, a la que llama la «radiante estrella de los dioses». Cuando Heráclito describe las correlaciones entre los dioses y los hombres vemos en ello la obra de una inteligencia desinteresada; pero en Píndaro todo desemboca en un fin práctico, la actividad laudatoria. Además existe la diferencia de que en Píndaro lo divino es todavía un objeto de contemplación directa, un resplandor inmediatamente descriptible y perceptible en su realidad mítica; en cambio, para Heráclito lo divino es algo abstracto e independiente del mundo perceptible por los sentidos. El estima en más la «invisible» armonía que la visible. Pero ambos tienen en común su intuición de la unidad de lo divino; Heráclito se esfuerza a tientas por comprenderlo, mientras que Píndaro lo contempla piadosamente y se contenta con alabarlo. Y por eso, el uno es filósofo y el otro poeta.

Un poeta cristiano que entona su *Te Deum* no puede contemplar las obras de Dios con la misma despreocupación con que Píndaro contemplaba al mundo. Hölderlin imita a Píndaro al hacer de la alabanza el motivo primario de sus himnos, aunque también tuvo influencia en él la concepción cristiana de la alabanza a Dios. Rilke, a su vez, imita a Hölderlin, pero también en él hay fuertes influencias cristianas. Para ellos, el poeta es un hombre «escogido para proclamar la gloria», pero el objeto de sus alabanzas ya no se presenta ante sus ojos con

tanta nitidez, sino que su tarea ha de ser la de descubrir este objeto. Esta es la razón por la que su canto no puede ser ya tan ininterrumpido como el de los tiempos arcaicos de Grecia, ni puede sonar con la misma naturalidad. Si Píndaro pudo cantar con una pureza y perfección que superan la de cualquier poeta de Europa, lo debe a las condiciones transitorias del momento en que vive. Para él lo divino no es más que el resplandor que se extiende sobre todas las apariencias del mundo. El puede poner su gozo en la multiplicidad de las cosas sin sentirse turbado por el conocimiento de que el valor real y esencial de ellas está más allá de lo visible y sólo es asequible a la razón. Por esto su contemplación es pura y poderosa y su expresión exacta y viviente. Por otra parte, también él tiene sus problemas acerca de lo aparente; lo divino no es algo tan evidente, sino que requiere una cierta sabiduría el poder mostrarlo y apreciar su valor. Sólo remontando mucho la mente se puede llegar a lo divino. De ahí procede el arranque solemne, tan característico de Píndaro, por encima de todos los poetas de su tiempo, que confiere a su canto tan peculiar solemnidad y grandeza. Al hacerse insólita, esta poesía adquiere un fulgor extraordinario.

No todas las cosas participan por igual de lo divino, pero el hombre perspicaz sabe ver a su alrededor los ejemplares máximos en los que sobresale el poder de la divinidad: el oro entre los tesoros, el delfín entre los peces, el águila entre las aves, el rey y el vencedor entre los hombres. El quinto canto ístmico comienza así: «Madre del Sol, Teia, la de muchos nombres, por tu causa los hombres tienen al poderoso oro por encima de todas las cosas», y, continúa él, «por el honor que tú otorgas alcanzan los hombres gloria y fama en toda clase de competiciones». Aquí busca el poeta el principio que da valor a las cosas preciosas de la vida, y lo concibe como algo divino. Su mitología es aquí enteramente original, aunque pueden hallarse también relaciones con Hesíodo[10]. Este principio es simplemente Teia, «la divina». El procedimiento tiene como paralelo, por ejemplo, los pasajes en que Esquilo se esfuer-

---

10 HERMANN FRÄNKEL: *Die Antike*, 3, 1927, 63; *Dichtung und Philosophie*, 619.

za por superar la multiplicidad de nombres de lo divino (Prom., 212; Agam., 160) [11], y nos lleva ya muy cerca de la abstracción intelectual. Pero para Píndaro, Teia es la «madre del Sol»; por ella, el Sol calienta e ilumina, y es el Sol el ser en el que aparece lo divino en su máxima puridad. Pero al mismo tiempo, esta Teia es «la de muchos nombres»; ella se manifiesta bajo múltiples apariencias, y por ello hay que nombrarla y alabarla con múltiples nombres.

Ya Safo, en un poema de su vejez que hemos comentado (página 113), confesaba que el amor al Sol era lo que le conservaba el gozo en las cosas bellas del mundo. Durante más de cien años que separan a Safo de Píndaro, la concepción religiosa peculiar que consideraba todo lo resplandeciente como divino fué desvaneciéndose en toda Grecia, y Píndaro queda como un solitario firme en su antigua fe, en un mundo transformado. Por este motivo se ve él obligado a veces a defender y a demostrar su posición, y el celo del apologista le induce en ocasiones a detenerse en especulaciones teológicas y míticas, a la manera que había cultivado su coterráneo Hesíodo en el comienzo de la época arcaica. Una adusta seriedad es el lazo interior que une a estos dos beocios: el uno, el percursor; el otro, el perfeccionador de la poesía clásica, con toda su riqueza y variedad.

Hesíodo pertenece a la época de transición de la épica a la lírica. No le separa de la épica más que una nueva conciencia de la realidad. La dura vida de labriego y de pastor le puso en actitud crítica con respecto a la vida de los héroes legendarios que él había contado como rapsoda; entonces volvió los ojos hacia el mundo más real que le rodeaba. Desde entonces ya no pudo ver lo divino en aquella compañía de seres que, según sus gustos o caprichos, intervenían en las acciones de los reyes y de los héroes, sino que intentó captar su poder universal de una manera sistemática y exacta. Así llega él a su sistema teogónico. Pero de hecho se encuentra todavía sumergido en la tradición épica, que no puede concebir este sistema como

---

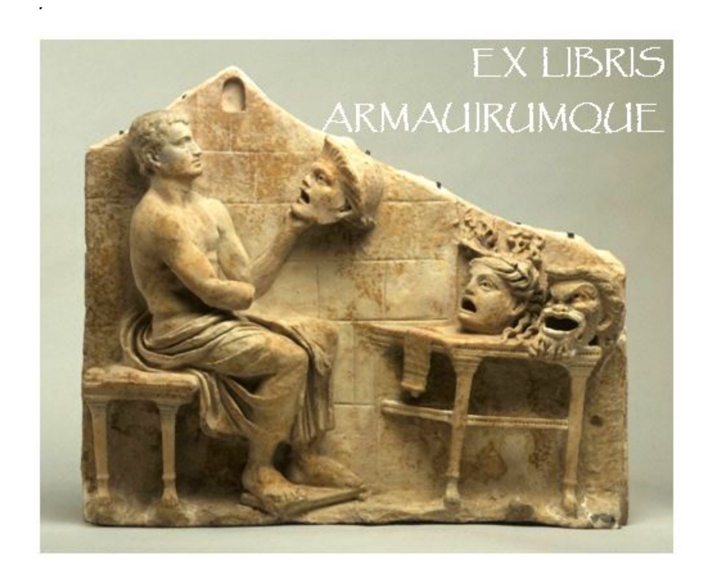
11 H. Schwabl: *Wien. St.*, 66, 1953, 56, atribuye con razón a Parménides la misma tendencia.

algo existente en el presente, sino más bien en un pasado histórico.

Sus Musas cantan lo que es, lo que fue y lo que será; cantan el origen de los dioses, y, por tanto, el origen de un mundo lleno de vitalidad y de sentido. También las Musas de Píndaro cantan este acontecimiento épico de la introducción gradual del orden en el mundo; pero propiamente la función para la que fueron creadas —la función propia del canto lírico, que es proclamar la belleza de las obras de Zeus— es algo desconocido en la épica.

Entre Hesíodo y Píndaro tiene lugar la evolución de la lírica arcaica, que se manifiesta en el descubrimiento de la tensión interna de lo espiritual, de su capacidad de relaciones múltiples, de la limitación de los valores generalmente reconocidos. Píndaro no habla, como muchos de los líricos arcaicos, de sus sentimientos personales o de su afinidad espiritual con los demás hombres; no discute qué valores él repudia. Su tarea es tan sólo la de declarar de manera objetiva lo que él tiene por digno de alabanza en el mundo, las cualidades que él ve en lo divino, la manera cómo lo limitado participa en lo universal y permanente, lo humano en lo sobrehumano. Con esto el mundo que él nos pinta tiene una nueva dimensión, inaugurada ya por los poetas de la generación precedente, aunque en su expresión lingüística se muestre Píndaro independiente de ellos. Lo que la lírica «personal» de la época anterior había descubierto (cf. pág. 92), Píndaro lo hace fructificar para la poesía festiva que surge de los himnos cultuales. El descubre en lo divino lo mismo que Arquíloco y Safo habían descubierto como característico de lo anímico —en contraposición a lo corpóreo—, a saber, la tensión, la intensidad, la capacidad de extenderse a diversos objetos distantes. Esto significa que Píndaro ya no concibe lo divino como una fuerza que actúa históricamente, como algo que en un determinado instante promueve un determinado acontecimiento, sino como principio de claridad y de sentido «que todo lo penetra» —como diríamos con Heráclito— y que se manifiesta en el juego de elementos contrapuestos. La forma de expresión adecuada a esta nueva concepción ya no es la épica, sino, como se puede ver en el himno a Zeus, el poema lírico.

Mientras Píndaro vive en Tebas, se está construyendo en el Atica una nueva concepción del mundo. La tragedia pretende que ha de haber justicia en el mundo, lo cual exige de los hombres, y también de los dioses, muchas cosas que con dificultad se hallan cumplidas. Con ello enmudecen los cantos de alabanza. Píndaro se mantiene voluntariamente al margen de estas ideas, que considera demasiado arrogantes. A veces puede él modificar algún rasgo de la leyenda tradicional, que a él le parece que empaña el resplandor de la divinidad; pero no admite duda alguna sobre el orden y belleza de la vida, por débil y caduco que sea lo terreno. El no se siente llamado a hacer de reformador. Con noble serenidad, él sabe tomar el mundo como es, y descubre que, a pesar de todas sus oscuridades, está entretejido con los hilos áureos de lo divino. Lo que hay que hacer es «poner a la vista la belleza» (Pit., 3, 83), aquella belleza de que se sintió rodeado él desde su juventud. Este es el mérito y la dignidad de este poeta, y nadie tendrá dificultad en conceder que ningún otro poeta le ha igualado en este respecto.



6

MITO Y REALIDAD EN LA TRAGEDIA GRIEGA

«El historiador relata lo que ha sucedido, el poeta lo que podría suceder.» Esta famosa frase de Aristóteles (Poet., 9, 2) presupone que la Historia y la Poesía se habían ya separado formando géneros distintos, lo cual sucedió en el siglo v. Aristóteles opina además que la Poesía es «más filosófica» que la Historia, pues la Poesía tiende a lo universal, mientras que la Historia tiende a lo particular. Tampoco hasta el siglo v hubo conciencia de este «universal». Las afirmaciones de Aristóteles, aparte de la verdad que evidentemente contienen, nos llevan a preguntarnos qué pensaban los griegos de la época arcaica acerca de las relaciones de la poesía con «lo que realmente ha sucedido». En lo que se refiere a la épica homérica, la contestación es fácil, y, como se deduce de lo que acabamos de indicar, no se conforma con las opiniones aristotélicas. En la época primitiva se espera de la épica seria que diga la verdad; cuando se la critica se dice que los poetas son mentirosos (por ejemplo, Hes. Theog., 27; Solón, 21 D; Jenof., 1, 22; Pínd., Ol., 1, 28). Y puesto que los mitos pertenecen al contenido de esta poesía, hay que decir que los mitos, aun en sus detalles particulares, han de ser tomados como verdad. En cambio, el drama, que es lo que interesaba particularmente a Aristóteles, no ha de medirse con esta medida. El hecho obvio de que el drama está sujeto a las condiciones de la representación, hace imposible pensar que lo que en él se representa, esto es, el mito poético, pueda tomarse como verdadero; de lo

contrario uno tendría que creer que los actores son verdaderamente los héroes a quienes representan.

Pero, ¿no será verdad que en un principio el actor y el personaje representado eran el mismo? La tragedia griega tiene su origen en la lírica coral, y hay notables testimonios de que los antiguos coros líricos contenían ya elementos dramáticos. En ellos un acontecimiento mítico era presentado como una cosa presente. Con ello mito y realidad, poesía y verdad entraban en un tipo de relaciones totalmente diversas de las que podían darse en los poemas homéricos. Comprenderemos mejor tales relaciones si las estudiamos en la fase más desarrollada de la tragedia.

Poseemos un Peán de Baquílides ejecutado en Delos por un coro de gentes de Ceos, coterráneas del poeta, con ocasión de un festival fundado por Teseo. Baquílides narra en él que Teseo, en su expedición a Creta con los jóvenes y doncellas atenienses, entró en combate con Minos, rey de Creta, en su propia nave; y en una especie de «juicio de Dios», para probar que era descendiente de Poseidón, se echó Teseo al mar, y al punto salió de él con un vestido de púrpura y una corona. Según la leyenda, Teseo, después de dominar en Creta al Minotauro, pasó de vuelta por Delos y bailó allí la llamada «danza de la grulla», que era parte de la celebración anual. El poema de Baquílides termina de la manera siguiente:

> «Las doncellas que acompañaban a Teseo
> cantaban de júbilo,
> y entonaban los mozos el Peán con finas voces:
> —¡Oh Délico Apolo! Alegra tu corazón
> con los cantos corales de Ceos
> y concédeles toda clase de bienes, presente de los dioses.»

Aquí el coro de Teseo se ha confundido con el coro de Ceos, para el que Baquílides había compuesto el poema. Al final, el coro que canta se encuentra en la misma situación que las personas míticas sobre las que canta, y el canto del coro mitológico se ha convertido en el canto del coro real que está actuando. Nos encontramos ante el germen de la personificación dramática. El mito se confunde con la realidad presente, según una concepción que se remonta a los tiempos más leja-

nos. Sin embargo, ya no se danza la «danza de la grulla», sino que se narra en el canto la historia de Teseo, lo cual implica que se ha introducido un elemento épico en la representación coral que hace que se altere la relación del coro con el mito. El mito ya no es un suceso que se repite en la acción cultual, ya no es una realidad que puede hacerse siempre de nuevo presente en la celebración de la fiesta, sino que es un hecho que ocurrió una vez, un suceso que ha de ser relatado en forma histórica. Con todo, el suceso sigue teniendo cierto significado para la celebración de la fiesta en la que se canta el poema. Así dos motivos que antes estaban enteramente separados, el de la narración épica y el de la acción cultual, se han entrelazado en una nueva unidad.

En realidad, este poema de Baquílides no es un ejemplo enteramente puro de cómo leyenda y realidad se amalgaman en la poesía griega. Su contenido se refiere a una experiencia de Teseo en su camino hacia Creta, es decir, antes de su gran aventura en la isla. Seguramente había en Delos cantos corales más antiguos para la «danza de la grulla» que describían la victoria sobre el Minotauro, la salvación de los jóvenes y las doncellas y el feliz desembarco en Delos, lo cual constituía una introducción más directa al Peán en honor de Apolo. Esta forma más primitiva de combinar el mito y la realidad se muestra en un canto nupcial de Safo que narra la boda de Héctor y termina con el himeneo con que los troyanos saludan a los nuevos esposos, como hemos visto en el capítulo cuarto. El mito sirve aquí para dar esplendor y significado al acontecimiento terreno; el mito da a la realidad presente la conciencia de que se está celebrando una fiesta que equivale en solemnidad y grandeza a la celebrada en la boda de Héctor.

La división del mundo en dos escenarios, uno superior y otro inferior, de suerte que lo que acontece en el superior dé sentido y explicación a lo que acontece en el inferior, es también parte de la herencia recibida de la épica. Esta herencia encajaba bien con la narración del mito, propia de la lírica, aunque ésta la acomodó a su peculiar manera de ser. Porque en la épica, al contrario que en la lírica, el mundo inferior es también parte del mito, y todo lo que los héroes hacen sobre la tierra está bajo la dirección e influjo de los dioses.

La tragedia era en su origen una danza con cantos corales en honor de Dioniso, ejecutada por cantores disfrazados con pieles de animales a fin de identificarse originariamente con los seres divinos. Mientras duraba la danza, el mundo mítico y la realidad terrena se confundían. Así, pues, la lírica coral y el drama proceden de formas primitivas muy cercanas, pero se distinguen esencialmente por la manera cómo se desarrollaron hasta llegar a ser géneros literarios perfectos, es decir, por la manera cómo asimilaron los mitos que hallaron en la poesía épica. Cuando, al final del poema de Baquílides, el coro de Ceos se transforma en el coro de jóvenes y doncellas de Teseo, nos encontramos ante una reliquia de la forma primitiva, que, en realidad, no tiene mucha importancia en el conjunto del poema. El drama, en cambio, se funda en este tipo de transformación: el coro representa a las personas del mito, juega un «papel», se convierte en actor. La lírica coral, al tomar de la épica la narración de los mitos, se reserva la libertad de independizarse de las circunstancias cultuales. De esta forma Baquílides puede hacer girar su poema alrededor del viaje de Teseo dándonos una espléndida narración que no tiene nada que ver con el desembarco en Delos y con la «danza de la grulla». La forma primitiva se mantiene sólo en cuanto el coro trata del mito de Teseo, pero no lo personifica, sino que meramente lo relata. Las palabras lo describen, pero las personas no lo representan. Mas, al contrario de lo que sucede en la épica, la narración tiene relación con el presente; toda la lírica coral del siglo v tiene como finalidad dar una interpretación a la realidad terrena, por más que el relato coral parezca apartarse de la ocasión que motivó su ejecución. En los epinicios de Píndaro se ha afirmado que los mitos tienen relación, o bien con el lugar o naturaleza del combate, o bien con los antepasados o la patria del vencedor, o bien, de una manera más general, son como la imagen de las circunstancias del momento, de suerte que sirvan para iluminar el presente. En este caso no son meros ejemplares o paradigmas morales, sino que pretenden captar y declarar la peculiar situación del vencedor, relacionándola con los valores superiores del pasado mítico, de forma que el homenajeado, así como los cantores y oyentes, se sientan como en el regazo de una gloriosa tra-

dición. Ahora bien, como la realidad puede iluminarse desde puntos muy diversos, se dan muchas maneras de utilizar los mitos en un coro lírico. Por ejemplo, un coro nupcial puede relacionarse de muchas maneras con bodas mitológicas o un canto funeral con muchas muertes de héroes de la leyenda. El mito puede acomodarse a las situaciones más diversas.

En el drama, la cosa es muy diversa. Cuando el rico depósito de mitos, formados en los numerosos cantos épicos y luego en la lírica, empezó a desembocar en la tragedia, los lazos que unían el mito con la realidad tenían que romperse. La tragedia ática estaba ligada a una única celebración religiosa: el culto a Dioniso. En oposición a la lírica, la tragedia se mantuvo firme en la representación del mito en forma dramática a través de las personas del coro, y ello hizo a la larga imposible que en la narración de sucesos míticos se conservara una relación real entre el mito y la situación presente; en cuanto los actores dejaron de ser servidores de Dioniso y se entrometieron en otros temas míticos distintos, el sentido de la acción cultual quedaba destruído.

Sabemos que este proceso encontró oposición de parte de los que se quejaban de que la tragedia «ya no tenía nada que ver con Dioniso» [1]. Pero ya en los dramas de Esquilo el proceso ha terminado, de forma que ya no es posible descubrir cómo había sido la relación originaria con Dioniso. Incluso el drama satírico, cuyo coro de Silenos conservaba los antiguos disfraces míticos, es completamente libre en su argumento.

No se da, sin embargo, un retorno a la narración épica. El drama no se contenta con la simple sucesión de los acontecimientos, sino que ha de transformarlos según las exigencias propias del teatro. Hay que reducir la acción a escenas simples, y como el teatro griego no conoce telones ni decorados, las escenas han de suceder, en cuanto sea posible, en un mismo lugar y en un tiempo consecutivo. El argumento ha de desarrollarse en forma de diálogo, de suerte que no intervengan más de tres actores simultáneos, pues no podían disponer de más los trágicos atenienses. Finalmente, siendo el tiempo de

---

1 SUIDAS, s. v.: οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, (3, 579, Adl.)

representación limitado, se exige en el drama una máxima concentración y selección de elementos esenciales.

Así, pues, el drama está por una parte libre de las exigencias de la realidad; pero está ligado por otra a las condiciones de su propio material, las necesidades de la representación y las leyes del arte dramático. Para expresar la realidad surge ahora la prosa científica, que nace casi al mismo tiempo que la tragedia. Los que teorizan sobre la tragedia —aunque es verdad que no poseemos testimonios anteriores al final del siglo v— ya no presuponen que el drama tenga que decir la verdad o representar la realidad; al contrario, la ilusión engañosa se considera como la tarea propia del dramaturgo [2], de suerte que puede reprochársele el que se limite a reproducir la vida real.

Así, pues, el drama, al emanciparse, por una parte, de la «realidad», y, por otra, de la acción cultual que le había dado origen, se convierte en una mera representación o imitación. Esto puede verse más particularmente en el desarrollo del drama satírico, el cual, a causa de su coro de Silenos, conservó una más íntima conexión con el culto de Dioniso. Recientemente nos han sido dados a conocer, hasta cierto punto, dos dramas satíricos de Esquilo, mientras que hasta ahora sólo eran conocidas dos piezas de la época tardía pertenecientes a este género. En uno de los dramas satíricos de Esquilo, los *Istmiastas,* los satíricos aparecen en la situación grotesca de entrenarse para los juegos ístmicos. Abandonando a Dioniso, se han pasado al servicio de Poseidón, y han colgado sus máscaras como ex-votos en el templo del Poseidón Istmico. Su padre, Sileno, en vano intenta con reproches y amenazas llevarles de nuevo al cumplimiento de sus antiguas obligaciones. Tan pronto como comienzan las competiciones deportivas, fracasan miserablemente. Alguien —tal vez Sísifo, el rey de Corinto relacionado con la fundación de los juegos ístmicos— les ofre-

---

2 Cf. GORGIAS, fr. 23 Diels. En realidad, al principio de la tragedia parece que se le reprochaba el que era un arte de mentira, como se puede ver en la historia de Solón y Tespis en *Plut. Sol.,* 29, 6. Esta historia concuerda tan exactamente con uno de los rasgos nuevos del drama —el tratar lo serio como juego, μετὰ παιδιᾶς — que uno diría que hay en ella algo de histórico.

ce una jabalina para dar comienzo al Pentatlón; pero ellos ya no quieren saber nada de competiciones, y, seguramente, la pieza terminaba con la vuelta de los sátiros al servicio de Dioniso.

Si esta reconstrucción del argumento es correcta, la pieza concluía en el triunfo de lo dionisíaco y del culto de Dioniso, pero la fuerza dramática del conjunto provenía de la intromisión de los sátiros en círculos totalmente extraños a ellos, como eran los juegos ístmicos. Las leyendas sobre Dioniso pronto se agotaron, y se hizo imposible renovar dentro de sus límites la materia de los dramas satíricos; como consecuencia, los sátiros fueron simplemente transportados a otros mitos que originariamente no tenían nada que ver con ellos. Esto puede verse todavía más claramente en el segundo de los dramas satíricos que nos ha llegado de Esquilo, *Los Dictiulcos*, o «pescadores de red». Se refiere a la leyenda de Dánae, la cual había concebido de Zeus un hijo, Perseo; el padre de Dánae al saberlo encierra a la joven y a su hijo en un arcón de madera y los echa al mar. La pieza comienza con una escena en la que aparecen dos pescadores que están sacando la red en medio de la orquesta, donde seguramente debía haber un hoyo o trampa adecuada. Han cogido tanto pescado, que no pueden sacar la red, y gritan pidiendo auxilio. Acude un coro de sátiros, y con su ayuda sacan una gran arca en la que hallan a Dánae durmiendo o desmayada, y su pequeño Perseo. Uno de los pescadores, Dictis, va a buscar ayuda, y encarga a los sátiros que vigilen a los recién sacados del mar. Pero Sileno, el padre de los sátiros, se enamora en seguida de Dánae y le propone el casamiento. Dánae, desesperada, lanza sus reproches a Zeus, que le ha traído a tal situación, y amenaza con ahorcarse si no le libra de aquellos «monstruos». Sileno no le hace mucho caso; empieza a describir al pequeño Perseo la vida deliciosa que podrá vivir en el bosque, y dice que Dánae también acabará por alegrarse de haber encontrado un esposo tan gallardo, especialmente después de tanto tiempo de viudez obligada en alta mar. Los sátiros se disponen a salir, pero en las escenas finales, que no se han conservado, seguramente los sátiros, juntamente con Sileno, debían ser expulsados y Dánae llevada a la ciudad. Como puede verse, Esquilo usa una fábula que no tiene nada que ver

con Dioniso. Sin embargo, era indispensable que en el drama satírico apareciera un coro de sátiros. Para ello el dramaturgo transforma la leyenda, de suerte que se acomode a las exigencias del género.

Evidentemente, esto constituía una invitación apremiante a modificar libremente los antiguos mitos; y como en Atenas en un solo año tenían que representarse al menos tres nuevos dramas satíricos, y aun quizá seis, cada vez había más mitos tratados con esta libertad de invención. Lo mismo puede decirse de la tragedia, de la que se representaban tres veces más dramas que del género satírico; y como en ella el coro satírico había desaparecido, el argumento era totalmente independiente del culto dionisíaco.

Detengámonos una vez más a considerar lo que el mito y la realidad significaabn en la poesía épica arcaica, a fin de determinar, con los ejemplos aducidos, las diferencias que hay entre los diversos géneros literarios. La épica relata mitos que se consideran como verdad, y los distribuye en un doble plano, el divino y el terrestre, de suerte que los acontecimientos divinos dan sentido y significado a los terrestres. Si miramos la cosa más de cerca, distinguiremos todavía otros dos planos de realidad que sirven asimismo para dar sentido a los acontecimientos míticos terrenos; estos dos planos son, por una parte, los ejemplos del pasado que los héroes sacan a colación cuando han de tomar una decisión, y, por otra, las comparaciones homéricas, que están tomadas de la experiencia actual y real del poeta, y sirven para ilustrar ciertos pasajes del argumento épico. Las alusiones míticas nos colocan en un mundo intermedio entre el mundo de los dioses y el de los héroes que nos describe la épica; en cambio, las comparaciones introducen en el mundo épico elementos de la experiencia del poeta. Estos «planos intermedios» de los ejemplos míticos y las comparaciones, son como el prenuncio del argumento de analogía que, como veremos, se usa luego en el pensamiento empírico.

La lírica coral y el drama tienen su origen en la danza ritual, en la cual el mundo divino coincide con la realidad terrena del momento. La «realidad» es aquí, sin embargo,

algo muy distinto del relato de lo acaecido, propio de la épica. No se trata aquí de algo que sucedió una vez y que puede ser relatado de una manera falsa o verdadera. Se trata de un acontecimiento mítico que realmente se repite por el hecho de representarse. Tanto para los actores como para los espectadores, la representación presente «es» el hecho mítico; pero al mismo tiempo en cierto sentido no lo es, pues todo el mundo sabe que en ella el héroe es representado por fulano o zutano. Aquí mucho más que en la épica hemos de preguntarnos en qué consiste propiamente la «realidad» mítica. Desde un punto de vista moderno, podríamos decir que es un acontecimiento «preñado de significado», de tal manera que este significado puede representarse —hacerse presente— y actualizarse de nuevo. Usando la terminología aristotélica, diríamos que es un acontecimiento que no mira sólo lo particular, sino que es universal.

La lírica coral ya desarrollada adopta el tipo de narración épica y mantiene la relación del presente con el pasado mítico; en ella la narración de un mito derrama luz y da sentido a la realidad presente. Pero esto sólo se logra si el mito es considerado, como lo era en la épica, como verdadero, aunque sea con una verdad peculiar y en un plano superior. El drama, en cambio, al hacerse independiente de la acción ritual, abandona su relación con la realidad presente, y, por otra parte, al convertirse en mera representación, quita al mito su realidad. Por esto no hay en el drama aquel doble plano que había en la épica y en la lírica, pues se ha independizado tanto de la realidad histórica como de la realidad presente. En la tragedia, el mito constituye por sí mismo un mundo especial, que no tiene existencia fuera de la representación dramática. Este tipo de representación libre se dió naturalmente ya desde antiguo en los cuentos fabulosos y narraciones extravagantes, que no dejaron de tener influjo en el drama satírico. Pero si delante de un drama serio, delante de una tragedia, se preguntara uno ¿es esto verdad?, sólo se podría responder con una negativa. Pero también si se pregunta ¿es esto mentira?, la respuesta tendría que ser igualmente negativa. Los conceptos de verdad y mentira que se aplicaban a la épica resultan aquí enteramente inadecuados.

lo cual revela que nos hallamos ante otro género de relación con la realidad.

También en las artes figurativas de Atenas se descubren durante el período de la antigua tragedia nuevas perspectivas en la relación de la obra artística con lo real. B. Schweitzer ha hecho notar[3] que en las inscripciones de estatuas del período arcaico, la estatua es identificada sin más con la persona a quien representa; el retrato es simplemente el retratado. Al pie de la estatua se lee, por ejemplo: «Yo soy Cares, señor de Teiquiosa.» Sólo en Atenas se encuentra en tales inscripciones la forma: «Yo soy la imagen, el monumento o la piedra funeraria de N. N.» Esto indica que en el Atica ya no se identifica simplemente la obra de arte con la persona a quien representa, lo cual indica que hay ya conciencia de que en el arte tiene su esfera propia y peculiar. El arte no es precisamente la realidad, sino que se separa de ella. El arte imita la realidad, la representa, la interpreta..., con lo cual la realidad se convierte en algo nuevo, en una nueva realidad.

De manera semejante a lo que dijimos para la tragedia, el proceso de independización del arte con respecto a la realidad es consecuencia de la ampliación del círculo de los objetos representados, que hace que haya más variedad en las representaciones; así el arte puede desarrollarse más libremente. Evidentemente, también aquí, lo mismo que en caso de la tragedia, el camino hasta la posibilidad de una invención absolutamente libre es un largo camino. Repitiendo lo dicho, el arte serio, si no se limita ya a reproducir la realidad, tampoco «miente». Aunque los mitos de la tragedia tienden cada vez más a convertirse en una jungla enmarañada, en un principio el drama quiere conservar lo más que pueda de la antigua «verdad», y se distingue precisamente de los cuentos fabulosos o de la comedia en que quiere conservar ciertos lazos con la realidad. Sería incomprensible que el arte hubiera hecho tantos esfuerzos por cumplir su cometido, si no hubiera

---

3 *Die Entstehung des griechischen Porträts*. Abh. d. sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig, Philol.-hist. Kl., 91, 1939, 4. Cf. P. FRIEDLÄNDER: *Epigrammata*, p. 10.

habido en él una tendencia hacia alguna realidad. En cierto sentido hasta se puede decir que es precisamente esta liberación de la realidad lo que lleva a la tragedia y a las artes plásticas a lo genuinamente real; lo mismo en la literatura que en escultura, que en pintura, una vez alcanzado este punto decisivo de liberación aparece un camino que lleva directamente al realismo. Con esto surge un nuevo concepto de «realidad», que no es fácil explicar. Nos encontramos ante la perplejidad de que ya no podemos aplicar en el reino del arte los términos «verdadero» o «real» sin crearnos problemas; y cuando queremos describir la relación de la obra de arte con la realidad ya no podemos acogernos más que a expresiones tan vagas y flotantes como «tiene cierta proporción» o «adecuación» con la realidad.

¿No podríamos llegar a concebir lo «real» como algo que sólo puede expresarse precisamente en la representación dramática? La tragedia se ocupó mucho menos que otras formas de poesía arcaica de los sucesos que pueden ser referidos de una manera falsa o verdadera; en cambio, se interesa más por los hombres, que pueden cambiar y ser otros que los que habían sido. Para comprender la nueva concepción y expresión de lo humano en la tragedia resulta más útil compararla con la lírica personal del período arcaico que con la lírica coral, pues en aquélla los hombres hablan de sí mismos y expresan, como en la tragedia, sus propios sentimientos, ideas y deseos.

Una feliz casualidad nos ha conservado un drama de Esquilo de características particularmente primitivas, en el que predominan las odas corales; durante largos trechos más parece una cantata que un drama. El coro lo componen las hijas de Dánao, que llegan desde Egipto a Argos juntamente con su padre, perseguidas por sus primeros, los hijos del rey Egipto, que quieren forzarlas a que se casen con ellos. Se han embarcado hacia Grecia y esperan encontrar protección en Argos, la tierra de su antepasada Io. Esta había sido querida de Zeus, y, perseguida por la celosa Hera, se refugió en Egipto, donde dió a luz a un hijo de Zeus, que fué el abuelo de los hermanos Dánao y Egipto, y, por tanto, bisabuelo de las Danaidas y los Egipcios. El coro de Danaidas entra cantando

una angustiosa plegaria a Zeus, en la que piden les conceda la protección debida a indefensas extranjeras, y con lamentos y miedo van explicando sus desgracias.

Entonces se presenta el rey de Argos, Pelasgo, y les pregunta qué desean. Al pedirle ellas protección, el rey en seguida comprende que si la concede se arriesga a una guerra con Egipto; por otra parte, si la niega, podría atraerse sobre sí la ira de Zeus. Amedrentadas, las doncellas amenazan con quitarse la vida junto al altar mismo de Zeus si no reciben protección, con lo cual la ciudad quedaría poluta con una mancha terrible. Entonces el rey, decidido a acoger a las suplicantes, parte para la ciudad para exponer el caso ante su pueblo. Tras una plegaria del coro, vuelve Pelasgo y anuncia que el pueblo ha acordado conceder protección a las doncellas.

Lo que mantiene los coros de esta tragedia es el *phobos*, el miedo. Este motivo no es en manera alguna privativo de esta tragedia arcaica; lo poco que poseemos del precursor de Esquilo, Frínico, delata que también el miedo y los lamentos eran parte principal de sus tragedias. Lo mismo Esquilo que Frínico han procurado exagerar en lo posible el sentimiento por medio de la introducción de coros femeninos en un ambiente de paroxismo oriental.

La impotencia es un motivo esencial de la lírica arcaica personal, que llevó a los líricos primitivos a hablar de su propia alma, de la hondura de su sentimiento. El coro trágico procura, por lo pronto, dar realce a este sentimiento de impotencia. El tono es aquí mucho más agudo, pues ya no se trata de meras esperanzas incumplidas o de la resignación ante el dolor, sino de un peligro de vida o muerte. Este aumento de intensidad emotiva procede de que el drama puede presentar situaciones extremas que no se presentan en la lírica. Los poetas líricos hablan de las miserias de su propia experiencia; pero cuando los males llegan hasta poner realmente la misma vida en contingencia, uno ya no suele estar para escribir versos líricos.

La representación dramática del miedo y de la necesidad es también más intensiva que la correspondiente narración

épica. En el drama se presenta directamente ante nuestros ojos el hombre que experimenta sus dolores. Al convertirse en representación, el arte puede convertirse en una cosa muy seria. Además, el coro en su necesidad no puede refugiarse en la consolación que suele levantar el ánimo de los líricos arcaicos en sus penas, a saber; la idea de que todo cambia en la vida humana, y de que el dolor puede convertirse en gozo. Cuando lo que está en peligro es la misma vida, ya no cabe esperar que vendrá tiempo en que las cosas estén mejor. Así, el «estar al borde de la muerte» del que hablan los líricos, resulta mucho más real en el drama que en la lírica, ya que hay ciertas realidades que sólo pueden presentarse como experiencias vivas de un hombre, si uno se coloca en un plano fuera de la misma realidad. Pero no sólo por su intensidad se distingue el miedo del coro de la impotencia de los poetas líricos. En Esquilo hay además un elemento nuevo, a lo que parece incluso con respecto a Frínico.

Las Danaidas son débiles doncellas; los hijos de Egipto amenazan sus derechos con la fuerza bruta. Con ello este coro puede excitar la compasión mucho más que los coros de Frínico, y puede provocar unas emociones de simpatía y de condolencia que van más allá de lo que podía lograr la lírica. Una conculcación del derecho conmueve más que un simple dolor o una desgracia. Esquilo presenta un hecho que no debiera suceder; si hay que mantener la fe en el orden del mundo, estos hechos no pueden permitirse, y por esto, lo que las circunstancias exigen es una intervención activa. Tales desgracias llevan al hombre a reflexionar sobre sí mismo y a buscar en lo más profundo de su propio interior algo que va más allá de un sentimiento personal. Uno no puede contentarse con reconocer a descubrir este valor de orden espiritual que se llama el derecho; es éste un conocimiento que impele a la acción.

Esta acción tiene lugar en las «Suplicantes», de Esquilo, y por ello la pieza se levanta por encima de la cantata lírica para convertirse en auténtica tragedia. Cuando el coro de las Danaidas amenaza con el suicidio para forzar así la ayuda de Pelasgo, éste exclama:

> «Es tiempo de pensar profundamente
> sobre la salvación,
> de bajar como el buceador hasta el abismo,
> con segura mirada y mente sobria.»

Pelasgo se queda sumergido en sus pensamientos. El coro canta mientras él medita:

> «Piénsalo bien, y, reverente para con toda justicia,
> danos protección.»

Estas palabras caen como martillazos que fuerzan la decisión del rey. Cuando éste termina su reflexión, marcha hacia la ciudad, para dejar la decisión en manos del pueblo. La escena, pues, directamente no contribuye mucho a la acción. Sin embargo, Esquilo la ha ennoblecido con todos los medios propios del gran estilo, de suerte que la desproporción entre la bombástica solemnidad y los mezquinos resultados podría llevarnos al borde de lo ridículo. A alguno hasta podría sugerirle ciertas situaciones típicas del teatro de marionetas. Pero hemos de darnos cuenta de la novedad de la escena y del significado extraordinario que tiene en el desarrollo del pensamiento griego, y aun del pensamiento europeo. Nunca en toda la poesía arcaica había un hombre luchado de esta manera por llegar a una decisión; nunca un hombre había bajado así «hasta el fondo» de su pensamiento para lograr decidirse. Por primera vez tenemos aquí a alguien que se preocupa del derecho y de la responsabilidad, que quiere rechazar el mal..., y con ello aparecen conceptos alrededor de los cuales va a girar toda la tragedia, y que, aun fuera de la tragedia, van a adquirir cada día más importancia. En esta escena la situación del coro, en la que el justo sufre injusticia, da sus frutos; más aún, su magnífica disposición tiene la finalidad única de provocar esta deliberación consciente. Todo está construído de manera que Pelasgo se halla ante dos exigencias: la del bien de su ciudad y la de la justa petición de las suplicantes. Esto le fuerza a reflexionar para decidir en cuál de las dos exigencias está la justicia.

Lo poco que sabemos de las tragedias de Frínico muestra que esta situación, que a nosotros nos parece tan natural y

necesaria —o al menos aparece a nuestra intuición como algo elemental y directo—, no tenía en ellas cabida. En los dos dramas que conocemos de Frínico irrumpe la catástrofe en el transcurso de la pieza, de suerte que la reacción del coro no puede haber sido más que la de terror y lamentos; pero una acción salvadora no puede tener lugar, y la cuestión de la justicia ni puede presentarse. Como consecuencia, el espectador no pasaba de un sentimiento de compasión, es decir, el sentimiento que ya se hallaba en la lírica arcaica, aunque aquí podía quedar realzado por la representación directa en escena.

Pelasgo, como representante de la moderación griega, está en vivo constraste con la actuación bárbara de los hijos de Egipto y con la excitabilidad oriental de las Danaidas. También en otras tragedias de Esquilo se subraya la oposición entre lo griego y lo extraño; la sencillez es la cualidad típica de lo griego; la impetuosidad, el amaneramiento, el exceso son cosas de los extraños. Este género de contraposición se debe, en parte, a un cambio de estilo que se opera en esta época, con tendencia hacia lo clásico. La exuberancia del período arcaico es sustituída por cierta severidad y simplicidad. La concepción esquílea de lo griego está en oposición, no sólo a lo oriental, sino también al propio pasado griego inmediato. En realidad, es un retorno a la tradición griega genuina y original. Aun lo que entonces se adquiere de nuevo, como la seria conciencia de la propia personalidad o la concentración de la acción en lo simple y esencial, aparece como un retorno a la propia herencia griega.

En las escenas homéricas en las que un hombre reflexiona sobre qué es lo que debe hacer, falta precisamente lo más característico de esta escena de Pelasgo, lo que convierte a la decisión en un acto personal independiente. En Esquilo, la elección es un problema que el hombre ha de resolver con su reflexión; pero, eso sí, el hombre se siente obligado a resolverlo. En cambio, las escenas homéricas de reflexión y decisión tienen una forma típica: se presenta un hombre que reflexiona sobre si debe hacer esto o lo otro; luego se dice: «mientras él consideraba esto...», y se desemboca finalmente en una solución que puede tener una doble forma: o bien dice

Homero que le pareció a su hombre que era mejor hacer esto o lo otro, o narra que un dios interviene y determina al hombre en un sentido, como acaece a menudo en *La Ilíada*. Algunas veces, en *La Odisea*, es un hombre que inesperadamente se presenta quien ayuda a tomar una decisión. En la fórmula «le pareció mejor hacer esto», que literalmente significa «le pareció a él más útil, más ventajoso hacer esto», la decisión depende de la percepción de la mayor conveniencia de una de las alternativas, con lo cual no se expresa tanto la elección subjetiva ni la lucha por una decisión, cuanto un frío cálculo de ventajas con relación a un determinado fin. Todavía más, cuando la decisión depende de la intervención de los dioses, no hay posibilidad de acción independiente, sino que la determinación queda impuesta desde fuera [4].

Esquilo se esfuerza por presentar las acciones de sus personajes no como una reacción irritada ante los obstáculos ni como algo determinado desde fuera, sino como algo personal, procedente del propio interior del sujeto. Esto puede verse en un fragmento recientemente descubierto en el que podemos reconocer por vez primera una tragedia de Esquilo cuyo contenido está formado por materiales homéricos. Se trata de *Los Mirmidones*, pieza hallada, juntamente con los fragmentos de dramas satíricos ya mencionados, en un papiro de Egipto. En ella Aquiles se irrita con Agamenón y permanece apartado de la batalla. Con ello, los troyanos dominan a los griegos hasta acorralarlos a las naves. En la escena conservada de Esquilo, el fuego ha prendido ya en la nave de Néstor, y el hijo de éste, Antíloco, es enviado a Aquiles para rogarle que olvide su enfado y vuelva de nuevo a la batalla. Entre tanto, los seguidores de Aquiles, los Mirmidones, se han rebelado contra su jefe, acusándole de que su ausencia del combate es una traición, y le han amenazado con el castigo señalado para los traidores, la lapidación. Este es un motivo que Esquilo introduce por su cuenta en la leyenda, del que no se tenía noticia hasta que los filólogos leyeron con sorpresa este papiro. La conversación entre Antíloco y Aquiles

---

4 Cf. CHR. VOIGT: *Überlegung und Entscheidung. Studien zur Selbstauffassung des Menschen bei Homer. Diss.* Hamburg-Berlín, 1933.

muestra por qué inventó Esquilo esta amenaza de los Mirmidones. Aquiles está firme en su decisión de no luchar en favor de los griegos. ¿Ha de ceder él «por miedo de los Aqueos»? ¿Han de acusarle de traición a él, que es mucho más noble y ha luchado con mayor valentía que todos los demás caudillos? Esquilo logra que la firme resolución de Aquiles de permanecer lejos del combate aparezca como consecuencia de una decisión personal y consciente. En la épica, en cambio, la única causa de su inactividad, su ira contra Agamenón, aparece, como se ha dicho con razón, como una fuerza extraña que le domina desde fuera, contra la cual no se atreve a presentarse porque es más fuerte que él mismo [5]. Pero Esquilo dispone la acción de tal manera que por necesidad interior del mismo Aquiles, éste no vuelve a la batalla; se queda en su tienda por una consciente determinación de su voluntad.

Sabemos que Esquilo hace luego salir a Aquiles para vengar la muerte de Patroclo, lo cual le hace ganar gran gloria y una muerte temprana en vez de una larga pero vulgar carrera. Aun antes de conocer el papiro, hubiera podido sospecharse que Esquilo habría colocado aquí una elección y decisión voluntaria de Aquiles, como cosa de su propia invención. En Homero no se habla de una tal elección personal, sino que está en el *fatum* de Aquiles el que haya de morir, o bien joven y lleno de gloria o lleno de años, pero con una vida desconocida. Por lo que vimos a propósito de Pelasgo y lo que podríamos ver en otras tragedias, Esquilo hace de la decisión personal uno de los motivos centrales de sus dramas. La escena de los Mirmidones muestra que ya al comienzo de la trilogía la decisión voluntaria de Aquiles tiene un lugar preponderante; y así se puede suponer que en el clímax de la tragedia y en el acto más decisivo de la vida de Aquiles, cuando en la segunda parte de la trilogía Aquiles se decide a volver al combate, tendríamos la misma psicología. En la tercera pieza, en la que acude Príamo a pedir a Aquiles el cadáver de su hijo Héctor. Aquiles sabía ya seguramente su próxima muerte, y este conocimiento debía conferir particular gran-

---

5 SCHADEWALT: *Hermes*, 71, 1936, 25 sigs.

deza a su reconciliación con Príamo. Al menos a mí no me parece que pueda dudarse de que es Esquilo el que dió a Aquiles la interpretación que ha quedado como definitiva hasta nuestros días [6].

Ya decía Aristóteles que *La Ilíada* no da materia para más que una tragedia. Esquilo, al emplear la gran riqueza de materiales homéricos para una trilogía, tuvo necesariamente que reducir la amplia corriente de los sucesos épicos. Homero puede irlo preparando todo desde lejos. Pero la tragedia ha de renunciar a todos los pequeños detalles significativos que parecen como nacer naturalmente de los acontecimientos. Para poder concentrarlo todo en una única acción de Aquiles, Esquilo ha de suprimir muchos detalles con los cuales Homero nos iba preparando para el momento decisivo de la *peripeteia* de Aquiles, de suerte que podíamos ir acompañando al héroe de una manera lenta y segura hasta su destino final. Pero además Esquilo inventa nuevos motivos como la lapidación, con la cual Aquiles se confirma en su despecho. Así, la decisión de volver a la lucha aparecerá luego con mayor relieve. La misma finalidad tiene la intervención de su madre, Tetis, la cual se presentaba en la segunda pieza de la trilogía para entregarle las nuevas armas, pero le disuadía de entrar en batalla alegando que si lo hacía había de encontrar pronto la muerte. También en este motivo va Esquilo más allá de la épica.

No puede negarse que Esquilo, al preparar así la decisión personal de Aquiles, puede exagerar hasta el punto de quitarle probabilidad. ¿Es probable que un hombre se encuentre en la alternativa de tener que escoger entre una inminente muerte gloriosa o una vida larga y oscura, y que aún se le añadan encima dificultades intrínsecas para la elección de la muerte? ¿No llegan tales escenas esquíleas e extremos antinaturales? ¿Es natural que Pelasgo haya de decidir en un instante el destino de las suplicantes y el de su propia ciudad? ¿Es natural que Orestes tenga que perpetrar el horrible crimen de matar a su propia madre? Todo esto puede no ser natural,

---

[6] En la *Aquileida*, de Goethe, dice Antíloco-Atena a Aquiles: «Todos los pueblos admiran tu recta elección de la vida corta y gloriosa.»

pero la tragedia vive de tales hechos y situaciones: parricidios, fratricidios, incestos, infanticidios...

Esquilo busca estas situaciones extremas, porque él no se interesa tanto por lo que sucede cuanto por la acción, lo cual es para él lo más esencial del hombre, pues incluye el acto de elección, la decisión libre. De la misma manera que el químico mezcla en su tubo de ensayo materias que difícilmente se encuentran mezcladas en la Naturaleza, con el fin de poder observar claramente las reacciones que se producen, así el dramaturgo crea situaciones especiales a fin de exponer la quintaesencia de la acción humana [7].

La tragedia no se ata con fidelidad a los acontecimientos del mito, no los toma como realidad histórica, como los tomaba la épica, sino que descubre las causas de tales acontecimientos en las acciones de los hombres; por esto puede prescindir de circunstancias concretas accidentales. Tampoco pretende la tragedia primitiva reproducir en forma poética la realidad cotidiana; todavía se halla muy lejos de la tragedia basada en la motivación psicológica completa y exacta de una acción. Esquilo es el primero que ha concebido la acción del hombre como resultado de una situación interior previa, y, como suele acontecer con estos descubrimienots fundamentales al principio sólo se vió lo más esencial de este estado previo. En las contingencias extremadas de la tragelia se expresa en su misma pureza el meollo de la acción humana. En la vida cotidiana, en la realidad de la acción se entrecruzan mil motivos y no aparece más que un pálido reflejo de la forma fundamental y primordial de la actuación genuinamente humana, que es la decisión libre. Pero la tragedia puede reconstruir en estado puro esta forma primordial del acto humano al hacer que un hombre, ante dos exigencias aproximadamente iguales, libremente escoja una muerte noble, en atención a lo que piden el hado y la justicia.

Es cierto que tampoco la épica recoge todos los rasgos de la leyenda sin selección alguna, y que la lírica no incorpora a sí más que lo significativo. Pero cuando en la tragedia predo-

---

7 GOETHE: *Máximas y reflexiones* (1.050, Hecker): «La misión del poeta trágico es la de descubrir en el pasado los fenómenos psíquicomorales, presentándolos como un experimento intuitivo.»

minan ciertos motivos, la situación es fundamentalmente distinta, pues la concepción de lo que es esencial —que es lo mismo que decir de lo que es real— ha cambiado.

El hecho de que la acción quede estilizada en su forma más nítida significa que lo real es ya contemplado sólo en el pensamiento, en su idea. El acto humano, en el sentido pregnante en que lo concibe Esquilo, no se da más que en una situación ideal. Actuar no significa aquí simplemente reaccionar ante ciertos presupuestos, sino comprometerse para el futuro. Elección, derecho, hado y otros conceptos semejantes, que tanta importancia tienen en Esquilo y aun en la tragedia en general, son conceptos que se ofrecen al hombre con la máxima pureza y claridad en el momento en que se dispone a actuar. El peso de la responsabilidad no se manifiesta hasta el momento de la acción. El derecho no se presenta en su pureza más que como un ideal al que ha de tender la voluntad; en los casos concretos y en las acciones pasadas siempre habrá otros motivos entremezclados. El miedo al destino es algo dirigido tendencialmente hacia el futuro. Tal «acción», que no es más que una idea en trance de realización, no es todavía algo empírico; no se puede comprender más que en su situación ideal. Es muy característico que en el drama analizado el motivo introducido por Esquilo, la lapidación, no sea un motivo que favorezca la acción del héroe, sino al contrario: Esquilo lo ha inventado con el fin de hacer todavía más difícil la elección de lo noble. Para determinarse a lo noble hay que buscar propiamente causas motivas. Lo noble es en sí mismo un fin, algo a lo que se tiende teleológicamente. En cambio, sí hay causas motivas que impiden o dificultan la noble elección.

Pelasgo, Aquiles, Orestes son personajes esquíleos que no se apartan de su curso de acción por poderosos que sean los motivos que se les presenten en contra. Uno podría pensar que las situaciones antinaturales y extremas en que se encuentran no tienen nada que ver con los hombres normales e inocentes; pero cuanto más un hombre tiene conciencia de su libertad para hacer el bien, más encuentra en estas figuras un reflejo de sí mismo; sus actos no son sino casos ideales de lo que a todos nos ocurre en nuestro propio interior. To-

das las decisiones ante las que uno ha de encontrarse tienen en la tragedia su forma más típica y más luminosa. En la tragedia ya no es posible dividir el mundo en dos planos: uno, superior, que da sentido a las cosas, y uno inferior, que lo recibe de aquél. Sobre los personajes de la tragedia de Esquilo ya no se ve con tanta evidencia el resplandor de aquel mundo divino que ilumina los terrenos dándole su sentido. Ahora es el hombre el que decide acerca del sentido de los acontecimientos con su nueva conciencia de la justicia. Cuando Homero explica el sentido de los acontecimientos terrenos mediante las acciones o las palabras de los dioses, estas palabras y estas acciones son hechos descriptibles en una forma concreta; y el oyente, que cree con el poeta en la realidad del mundo de los dioses, pensará que si éste refiere los hechos divinos de una manera fidedigna, todos los acontecimientos tienen un sentido. Por otra parte, como los héroes admiten el valor y el resplandor de lo divino como algo simple sobre lo que no hay que hacer problema, todo cuanto hay en ellos de noble o deseable se expresa de palabra y por obra con reacciones espontáneas. El hombre está todavía protegido por un universo que no ofrece dudas, un universo que habla con términos claros y al que el hombre responde de la misma manera. Lo divino trasciende al hombre en cuanto es más grande que él; pero está ciertamente allí y tiene una existencia permanente, pues es independiente de la inteligencia humana. En cambio, para Esquilo este mundo de los dioses se hace más problemático. En *La Orestíada* se encuentran dos divinidades que exigen a Orestes cosas opuestas: Apolo exige el matricidio y las Erinias lo castigan y persiguen. Entre estas exigencias contradictorias de la divinidad, el hombre se encuentra solo sobre sí mismo. Y aunque Atena, al final de las Euménides encuentre una solución, todo el conjunto representa un mundo realmente muy distinto del mundo transparente de Homero. Es verdad que Zeus es también en Esquilo el protector de la justicia; pero por esto mismo está él tan por encima del mundo de la experiencia inmediata. Este Zeus ya no es un dios que dirija los acontecimientos con palabras y acciones asequibles al hombre, sino que es casi un ideal muy cercano a la pura idea abstracta de la justicia.

Con todo, este hombre dejado sobre sí mismo encuentra todavía en Esquilo un fuerte apoyo en la justicia; pero pronto se descubrirá que en realidad anda cargado con un peso que puede resultarle excesivo. La voz de dios se hace más lejana; el hombre empieza a buscar a tientas lo divino, y cuanto más se encuentra dejado a sí mismo, más solitario se siente. Los personajes de Sófocles son ya más solitarios que los de Esquilo. También Edipo, Antígona, Ajax aparecen como hombres «en acción», actuando según determinadas ideas propias, lo cual aquí quiere decir en consciente oposición a lo que les rodea. De esta manera, la acción se convierte en una autodestrucción.

Los hombres de Eurípides se independizan todavía más de la situación antigua. El poeta se esfuerza cada vez más por captar lo que desde Esquilo ha constituído la auténtica realidad del hombre y de sus acciones, esto es, lo espiritual, las ideas, los motivos de la acción. Lo que en otro tiempo era reconocido como valor universal bajo la imagen de la luz, la gloria resplandeciente, la claridad de las hazañas, el esplendor de las figuras heroicas, pierde su interés y su luminosidad. Las preguntas que ahora se formulan son: ¿Cuál es el motivo de sus acciones? ¿Son sus acciones justas? El antiguo resplandor de lo divino se apaga tanto más rápidamente cuanto Eurípides es capaz de preguntar acerca de los motivos de la acción con una agudísima conciencia de la diferencia entre lo que es y lo que parece.

Los líricos habían sido los primeros en descubrir la diferencia entre el ser y el parecer, por cuanto reconocieron que los valores espirituales son más esenciales que los valores exteriores, sin que por ello se pusieran a pensar sobre la acción humana y sus motivos. Entre tanto, los filósofos habían también hecho sus descubrimientos del ser y la apariencia, y habían creado un nuevo concepto de «realidad», que no se aplicaba al reino del espíritu, de la inteligencia o del sentido de la realidad, sino al mundo exterior y sensible. Pero al buscar lo real en todas las mutaciones, lo que era permanente y propiamente existente por debajo de la «mera apariencia», se fué perfilando un nuevo concepto de «realidad» que prescindía de lo sensible, una

realidad no perceptible, sino solamente asequible al pensamiento.

Ya en Esquilo, la idea del ser está relacionada con la de la justicia, mientras que la apariencia está ligada a la *hybris*. En los *Siete contra Tebas*, los enemigos de Tebas con sólo sus orgullosas insignias proclaman ya su insolencia, mientras que el sabio «antes quiere ser que parecer». En la época de Eurípides, esta contraposición aparece en múltiples formas cuando se critica la ciencia, la mitología o la moral. Todo el pensamiento de Eurípides está penetrado de esta distinción, la cual puede descubrirse hasta en la manera como Eurípides concibe lo que nosotros llamamos «lo real», en el más vulgar de los sentidos en que pueda tomarse la palabra.

No nos ha de sorprender que Eurípides no muestre mucho interés por el valor material de las cosas, ni que la riqueza no tenga para él valor alguno. Estos valores «externos» habían sido ya dejados de lado por los líricos. Pero Eurípides ha perdido también el gozo sensible en el color y la magnificencia externa, que había permanecido vigoroso hasta en la poesía de los últimos tiempos preclásicos. Si los grandes ropajes son característicos de los personajes de Esquilo, los andrajos lo son de los de Eurípides. La cotidiana ordinariez es «más real» que la solemne pomposidad. Aquí actúan junto a puntos de vista filosóficos y empíricos, también determinadas concepciones sociales; pero aun éstas testifican a fin de cuentas que en la Atenas del siglo v ya no se cree que lo divino se manifieste en el resplandor del mundo de las apariencias, y que ahora es la apreciación de la justicia de las acciones humanas la que determina la especulación sobre el valor de las cosas.

Todavía hay otro aspecto; en Esquilo ciertos objetos podían convertirse casi en actores de la tragedia, como, por ejemplo, en el *Agamenón* el hacha asesina o la gran alfombra que pisa el rey al volver a su palacio. Podríamos decir que tales objetos son como símbolos, y también en el drama moderno hemos visto introducirse ciertos objetos significativos bajo este concepto. Pero en Esquilo no vale todavía esta categoría derivada que es el símbolo; en Esquilo, tales objetos tienen un significado inmediato y casi viviente. Para la nueva concepción de lo real esta concepción ha de sonar a magia antina-

tural. Los objetos no tienen vida; el único que actúa es el hombre.

Todos estos descubrimientos tienen influjo en la nueva concepción y representación de la acción humana. Cuanto más se avance en la concepción de que el espíritu humano es lo que propiamente tiene vida, tanto más se manifestará el alma. La realidad de la existencia humana se pone ahora, sobre todo en lo espiritual, de suerte que el drama muestra cada vez más interés por las motivaciones de orden espiritual. Es bien conocido que Eurípides abrió un ancho campo en este sentido. El hombre se ha hecho independiente de los poderes divinos y terrenos; él es en sí mismo punto de partida de diversas acciones y capacidades; él está determinado por sus conocimientos y sus pasiones; todo lo demás es apariencia vacía. Pero ¿quién será capaz de bucear en el fondo del ser humano? ¿Quién puede llegar hasta el fondo de su propia alma? El conocimiento del hombre y el conocimiento de sí mismo se convierten en los objetos más importantes de reflexión, así como el conocimiento de la naturaleza es la tarea propia de la investigación. La realidad ya no es ahora algo que se da pura y limpiamente. Lo significativo ya no se presenta como un acontecimiento incontrovertible. El sentido de las apariencias ya no se manifiesta a los hombres de una manera directa. Todo esto significa que el mito está muriendo. Las figuras míticas ya no son seres reales y vivos, con sus peculiaridades definidas, con sus hazañas llenas de un sentido bien determinado. Por esto, Eurípides se siente llamado a hacerlas de nuevo creíbles creándolas de nuevo. Para él no era esto una caprichosa transformación de las leyendas, sino que con toda seguridad lo que él pretendía era descubrir su propia y genuina esencia mediante el análisis de sus motivaciones espirituales y psicológicas.

El no hace sino continuar lo que Esquilo había comenzado; la realidad que pretende el drama es de orden espiritual, y para poner de relieve este orden espiritual es preciso que los acontecimientos se estilicen hasta lograr formas definidas y puras. También Eurípides crea situaciones exageradas en las que todo se concentra en una acción decisiva, pero al mismo tiempo se esfuerza por hacer que aparezcan más naturales rodeándolas de un ambiente más cercano a la realidad, y bus-

cando una motivación de tipo psicológico. La necesidad de presentar ciertas formas de acción en su estado puro, hace que Eurípides tenga que emplear la «teatralidad», es decir, una realidad artificial distinta de la realidad de las cosas. De hecho, esta realidad de las cosas aporta mucho menos material a la tragedia ya desarrollada, que el que aportaba a la tragedia incipiente de Frínico y de Esquilo, a pesar de que aquélla está aparentemente mucho más cerca de lo real. Los griegos abandonaron pronto los intentos de escribir tragedias históricas, pues el mito ofrecía mejores posibilidades que la historia para presentar lo espiritual en forma dramática. Por esta razón, el mito siguió siendo el terreno propio de esta nueva realidad artística, aun cuando ya no era tomado como algo real.

El mito perdió en la tragedia toda relación con una situación concreta. Las situaciones humanas a las que que el mito sirve ya no tienen una determinación local y temporal, como en el tiempo de la lírica arcaica en la que el mito celebraba una victoria, una boda o un ceremonial religioso; ahora el mito está al servicio de situaciones de valor universal, y con ello el centro de interés va derivando imperceptiblemente hacia lo filosófico. No falta ya mucho para que la problemática de la acción humana que era el objeto de la tragedia se convierta en una cuestión de tipo puramente intelectual; Sócrates insistirá en que su solución está en el conocimiento del bien. Con ello, lo real es concebido de una manera enteramente abstracta, en forma de concepto teleológico. Así como antes había un plano superior que daba sentido al plano inferior, ahora es lo universal lo que da sentido y explica lo particular. Eurípides todavía está lejos de este estadio; él es poeta, no filósofo, y ve la realidad en formas vivientes, no en conceptos abstractos. Pero en Eurípides podemos comprender perfectamente lo que quiso decir Aristóteles cuando dijo que la poesía es «más filosófica» que la historia.

7

LA ESTETICA DE ARISTOFANES

El año 406, inmediatamente después de la muerte de Sófocles y de Eurípides, Aristófanes, en una de sus más impresionantes comedias, hizo la siguiente afirmación exactísima: la tragedia acaba de morir. Así era, y la tragedia estuvo muerta durante casi dos mil años. Aristófanes nos dice además en *Las Ranas* la causa de la muerte de la tragedia. Al final de la comedia el coro canta: «Es mejor no charlatanear sentado junto a Sócrates, despreciando a las Musas y abandonando las grandes cuestiones propias del arte trágico» (1.491 sigs.). Realmente, en esta época el arte había sido abandonado, y no se puede negar que ello se debía a la filosofía. Aristófanes lo vió con extraordinaria penetración. Sócrates, a quien aquí se nombra, era el más prosaico de los griegos. Sólo en su vejez, cuando poco antes de su muerte hizo un examen de su vida, empezó a escribir versos, como si quisiera antes de morir llenar un hueco que había descubierto en su existencia. Sócrates había apartado a Platón de la composición dramática, para convertirlo en filósofo y prosista. Sin embargo, para Aristófanes, el poeta que charlatanea sentado junto a Sócrates es Eurípides. Toda la acción de *Las Ranas* está montada sobre una disputa provocada en los infiernos por Eurípides contra Esquilo para arrebatarle su puesto de rey de la tragedia. De manera exagerada se nos presenta a Esquilo como un poeta primitivo, heroico, guerrero. De él se dice:

«Sacudiendo su gran cabellera,
—las crines que cubren su cuello velludo—,
frunciendo su ceño terrible,
lanzará cual rugidos palabras con goznes ligadas,
arrancadas, cual troncos, con resuello gigante.»

(822 sigs.)

Pero Eurípides, que había llenado la escena de mendigos y rameras, sabe también defenderse:

«Pero allí habrá una lengua afilada
trabajando en la boca,
probando y lamiendo la frase,
mascando bocados de envidia,
cortando y trinchando palabras en trozos menudos,
del pulmón gran trabajo.»

(882 sigs.)

Aristófanes se entrega a una crítica de Eurípides bastante superficial para poder así impresionar con su comedia al público de Atenas. No le importa inventar las acusaciones más infames y cortar por lo sano condenando sumariamente todo lo moderno. Los innovadores y reformadores de tendencias las más diversas aparecen en él indiferenciados como una ralea de charlatanes, corruptores de jóvenes y gente perdida. Hay, por ejemplo, gran diferencia entre Eurípides, los sofistas y Sócrates; pero en Aristófanes aparecen todos idénticos, como gente que no hace otra cosa que sacar dinero enseñando mañas y tretas, con las cuales arruinan la sana moral de los honrados atenienses y destruyen la antigua estructura del Estado.

Aristófanes no podía salvar a la joven generación. Precisamente los mejores se arrimaban a Sócrates, y ellos ya no descubrieron en sí mismos el hueco que Sócrates descubrió a última hora en su vida. Con la excepción de algunos *dilettanti* bien intencionados y de algunos vanidosos estetas, el año en que se representaron *Las Ranas*, de Aristófanes, los griegos dejaron definitivamente de escribir versos en serio. Durante un siglo domina sola la prosa. Platón, Aristóteles, Teofrasto escriben obras filosóficas. Isócrates y Demóstenes alcanzan la cima de la oratoria. La única poesía del siglo IV que tiene influencia

en el futuro es la comedia nueva; pero la comedia burguesa de Menandro y sus colegas está muy alejada de aquella solemne poesía por la que suspiraba Aristófanes.

La poesía se desarrolló, pues, contra los deseos e inclinaciones de Aristófanes; pero, sin embargo, las ideas que él expuso en *Las Ranas* ejercieron un gran influjo, aunque en un sentido muy diverso del que el mismo Aristófanes pretendía y aun del que nunca pudiera imaginar. Su influjo no se dejó sentir en la poesía misma, sino en la crítica de la poesía, en las discusiones estéticas; en este campo es un influjo que ha perdurado hasta nuestros días. Sin embargo, sólo muy lentamente se llegó a comprender todo el significado de lo que Aristófanes dijo, y fué ya muy tarde cuando sus peculiares ideas fueron miradas con simpatía.

Puede discutirse hasta qué punto las ideas a las que aquí nos referimos son originales de Aristófanes, o más bien reflejan el pensamiento de otros o el patrimonio común de su tiempo [1]. Yo me inclinaría a creer que la contribución personal de Aristófanes fué muy valiosa.

Ya en los primeros diálogos de Platón se encuentran muchas resonancias de *Las Ranas*, de Aristófanes. Por ejemplo, en el *Gorgias* (510 sigs.) se da por supuesto que la tragedia está al servicio del placer, que puede equipararse con el arte de la adulación (κολακεία), que no tiene nada que ver con la genuina virtud; todo esto tiene un sonido aristofánico, aunque Platón modifique un tanto las ideas. Tanto Platón como Aristófanes aplican a la tragedia la medida del moralista. Aristófanes es el inventor de la «moralización» de la poesía, que hace su primera aparición oficial y solemne en *Las Ranas*. Los insultos a Eurípides se encuentran ya en otras comedias anteriores, pero *Las Ranas* es la primera comedia en que se le acusa de corromper a los atenienses, de destruir el antiguo espíritu ciudadano, de hacer triunfar al moralmente malo. Como contraste se saca a Esquilo, el poeta honorable, muerto hacía ya largos años. Este había cumplido la exigencia moral que dice: «La verdadera poesía es la que hace a los hombres mejores» (1.008 sigs.). Con ello, Aristófanes aplica a Eurípides la

---

1 Cf. MAX POHLENZ: *Nachr. Gött. Ges*, 1926, pp. 142 sigs.

misma condena que había aplicado a los sofistas. Los sofistas proclamaban que ellos hacían a los hombres «mejores»; pero, a juicio de Aristófanes, en realidad, no hacían sino corromper a la juventud. De la misma manera, dice él en *Las Ranas*, la poesía debería convertir a los hombres en sanos y útiles ciudadanos, pero Eurípides no hace más que descarriarlos y corromperlos. Esta ecuación entre los poetas y los sofistas se vió facilitada por los mismos sofistas; para presentarse con modestia e inocencia, comparaban su programa de educación de los adultos con la educación que recibían los niños. Estos estudiaban a Homero, Hesíodo, Orfeo y Museo; lo que estos poetas habían enseñado era objeto de resumen, de profundización, de ampliación. Así nos lo dice el sofista Hipias en la introducción a uno de sus escritos (fr. 6), y es indudable que más adelante mencionaba otros poetas además de los dichos.

Con ello, ciertamente, no dice Hipias que el fin propio y la misión de la poesía sea hacer a los hombres mejores. El primero que da esta versión es Aristófanes. Los poetas son maestros: Orfeo es maestro de los ritos religiosos; Museo, de la Medicina y los oráculos; Hesíodo, del cultivo del campo; el divino Homero, del honor y la gloria (1.032 sigs.). Ellos son para los adultos lo que los maestros de escuela son para los niños (1.055), y aun en nuestros días suelen citar a Aristófanes los que creen que la función primaria del arte y de todas las manifestaciones culturales en general, es la de educar. Platón acepta esta exigencia moral; sólo que, contra la opinión de Aristófanes, hace que sea Sócrates el que decida sobre la naturaleza del bien. Frente a este postulado filosófico-moral, Platón en el *Gorgias* coloca el hecho de experiencia de que la tragedia sólo está al servicio del placer; con ello se abría el camino a las interminables discusiones, que pasaron por Horacio hasta el siglo XVIII, acerca de si el fin propio de la poesía es *prodesse* o *delectare*, aprovechar o deleitar.

La moralización de la poesía lleva a Platón a desterrarla de su estado ideal, lo cual no es más que una consecuencia lógica de las ideas que habían aparecido ya en el *Gorgias*. Aristófanes, evidentemente, no llega a tales consecuencias. Lo que él pretende directamente no es dar doctrina estética, sino estigmatizar con un defecto característico a la poesía que él

personalmente odia. Si escoge la acusación de falta de moralidad, es porque tal acusación, por ser más basta, es más efectiva. Por ello, Platón no pudo sacar de *Las Ranas* ninguna teoría del arte, sino a lo más captar ciertos impulsos vitales; y por la misma razón, Aristóteles en su *Poética* pasa enteramente por alto la pieza aristofánica [2].

Sólo después de Aristóteles empezó a darse significado a una distinción que Aristófanes había hecho para realzar el contraste entre Esquilo y Eurípides.

A los comienzos de la época helenística, el siglo de la prosa cede el lugar a un nuevo tipo de poesía artística, que se aleja todavía más que la comedia de Menandro del ideal aristofánico de una poesía elevada. Es una poesía basada en la gracia y el ingenio, y tiene sumo cuidado en evitar toda sospecha de patetismo. Calímaco, el príncipe de los poetas alejandrinos, renuncia expresamente a «tronar como Zeus» (*Aitia*, 1, 1, 20). El ama lo delicado —λεπτόν— (ib., 1, 1, 24), y para decirlo usa expresiones que Aristófanes había usado en *Las Ranas*. En ellas Esquilo es «el que truena» (814) y Eurípides καταλεπτολογεῖ, diríamos, «trincha palabras delicadas» (829, 876; cf. también 1.108, 1.111). Aristófanes tomó la grandeza y la fuerza de Esquilo como medida para medir la poesía; para apreciar la «magnitud» de un poeta hace sacar a la escena varas y cadenas de medir (799). Calímaco, por el contrario, renuncia voluntariamente al gran estilo de los poetas antiguos, y ridiculiza a los nuevos poetas que intentan volver a aquellas formas del pasado. Ni siquiera la «magnitud» material de un poema tiene valor para él; no han de medirse los versos con millas persas (*Ait.*, 1, 1, 17). En Aristófanes, Eurípides se enorgullece de que él ha hecho enflaquecer el estilo «hinchado» de Esquilo (940), y esto es, naturalmente, una falta a los ojos de Aristófanes. Calímaco, en cambio, dice (*Ait.*, 1, 1, 23) que cuando empezaba a escribir Apolo le dió el consejo siguiente: «Una víctima para

---

[2] Tal vez podría sospecharse una dependencia de Aristófanes en la *Poética*, en el pasaje en que Aristóteles señala el temor y la compasión como afectos que la tragedia procura excitar; en las *Ranas* se dice que Eurípides vestía a sus personajes con andrajos para excitar la compasión (1.063). Pero la relación difícilmente podría confirmarse, pues en las mismas tragedias a menudo se habla de la compasión y el temor.

el sacrificio ha de estar lo más gruesa posible; pero un poema ha de ser tierno y delicado.» La distinción es la misma que la de Aristófanes, pero Calimaco ha invertido los valores. La poesía helenística tomó estos valores invertidos como norma, y particularmente los poetas romanos, siempre que se les recomendaba que intentaran las amplias formas de la épica, defendían su arte tierno y limitado con esta fórmula de Calímaco. Más aún: en Roma esta distinción de Calímaco entre la poesía delicada y la grandiosa se confundió con la distinción aristotélica entre los diversos tipos de vida —βίοι—, de suerte que la aversión a la poesía grandiosa significó un abandono de la vida práctica de la milicia y la política, y el cultivo del estilo delicado equivalía a la vida dedicada a los goces de las musas (cf. Tibull., 1, 1; Properc., 2, 1). Este proceso puede, ciertamente, remontarse hasta Aristófanes; pero es evidente que ha llegado a un punto muy lejos de la mente del comediógrafo. De manera semejante. Aristófanes es el primer originador de la distinción tan discutida en retórica, entre el estilo grandilocuente y el estilo sencillo. Con ello, Aristófanes creó unas categorías que orientaron una forma de crítica literaria cuyo influjo se deja sentir notablemente en los escritores clásicos. Los poetas, y luego también los oradores, los historiadores y los filósofos, ya no escribirán con un estilo individual, sino que pretenderán que sus obras sean muestra de este o el otro «estilo» literario.

En cambio, hasta mucho más tarde nadie se interesó por lo que había sido el motivo real y principal de la crítica de Aristófanes. Durante siglos nadie se preocupó de sus ataques a Eurípides. Eurípides, que fue tan discutido de sus contemporáneos y que durante toda su vida tuvo que luchar penosamente para que se reconocieran sus valores, se convierte ya en el siglo IV en el clásico del drama. Desde entonces él domina la escena, mientras que Esquilo es casi olvidado. En tiempo de Aristófanes fué permitido representar de nuevo los dramas de Esquilo, y su influjo se deja sentir en la última exaltación del estilo trágico-patético que poseemos en *Los Persas* de Timoteo. Desde entonces deja de tener influencia alguna, aunque entra a formar parte de lo que han de conocer las personas educadas.

Por el contrario, Eurípides sigue viviendo a través de toda la época romana, y a partir del renacimiento es de entre los tres trágicos el que de nuevo ejerce un mayor influjo en Occidente. Hasta Lessing se vió en él a la cumbre de la tragedia griega.

Herder viene entonces proclamando que la base de toda poesía está en lo popular, lo elemental, lo divino. Con ello cambia la estimación de los tres clásicos griegos. Herder se entusiasma con los coros de Esquilo y lo venera como un genio sin precedentes a través del cual habla la indomable fuerza del pueblo. Esto prepara el camino para una nueva concepción del origen y desarrollo de la tragedia griega. Ya no se vio el desarrollo gradual de la forma dramática que iba alcanzando cada vez mayor perfección, o, con palabras de Aristóteles, iba «encontrando su propia naturaleza», sino que ahora la tragedia de Eurípides era la decadencia de una forma poética que en un principio había vivido con una vida comunicada por fuerzas divinas. Entonces reaparecen ideas que ya conocemos de *Las Ranas*, de Aristófanes. Especialmente Wilhelm Schlegel construye y propaga esta concepción apoyándose directamente en la comedia de Aristófanes.

El año 1808, Schlegel da sus conferencias sobre el arte y la literatura dramática. El no podía menos, decía, que censurar a Eurípides por muchos motivos; Eurípides era en ética un «librepensador»; «no se preocupa de mostrar la superioridad del mundo heroico sobre el mundo de sus contemporáneos; al contrario, trata de hacer desaparecer el inmenso abismo que hay entre éstos y aquel mundo maravilloso, mostrando a los dioses y héroes espiando en camisas de noche, pues según él no hay nadie tan grande que no ceda a la tentación de acechar de esta manera». «La tarea de Eurípides es la de ir recordando constantemente a sus espectadores: Mirad, estos seres son hombres, tienen las mismas debilidades, las mismas necesidades que vosotros, que el más insignificante de vosotros. Por esto se complace en pintar los defectos y faltas morales de sus personajes; más aún, los dramatiza, haciendo que los mismos personajes los confiesen ingenuamente. A menudo no sólo son vulgares, sino que parecen enorgullecerse de su vulgaridad, como si fuera un ideal.» «Se pueden distinguir en

Eurípides como dos personalidades: el poeta, cuyas produccio-nes estaban dedicadas a una solemnidad religiosa, y que, por tanto, estaba bajo la protección de la religión, a la que, por su parte, quería honrar, y el sofista con pretensiones de filósofo, que procuraba presentar sus ideas de librepensador y sus dudas religiosas mezcladas con las maravillas de las historias sagradas que constituían el material de sus obras. Por una parte, sacude los mismos fundamentos de la religión, mientras por otra juega a moralista; y para hacerse popular proyecta a la edad heroica lo que sólo podía valer en las condiciones sociales de sus contemporáneos.»

Así, pues, las acusaciones de Schlegel contra Eurípides pueden reducirse a tres cabezas: realismo, racionalismo, inmoralidad. Son los mismos reproches que hemos oído ya a Aristófanes, y el mismo Schlegel nos muestra con claridad suficiente que sus opiniones dependen de Aristófanes. Los mismos motivos suenan en el trabajo de la juventud de Nietzsche sobre el *Origen de la tragedia.* Por influjo de Schopenhauer y de Ricardo Wagner, los problemas se han modificado o agudizado en Nietzsche, pero su juicio sobre Eurípides depende directamente de Schlegel —aunque no lo mencione más que polémicamente en raros pasajes—, y a través de Schlegel, de Aristófanes. «Lo que Eurípides dice en *Las Ranas,* de Aristófanes, a saber, que él, con sus remedios caseros, ha librado a la tragedia de su hinchazón, puede verse especialmente en sus héroes trágicos. En principio, cada espectador podía ver en la tragedia de Eurípides a un doble de sí mismo, y alegrarse de ver que podía hablar con tanta agudeza.» «La medianía burguesa, en la que Eurípides ponía sus esperanzas políticas, encontró en él su expresión. Hasta entonces en la tragedia habían hablado sólo los semidioses, y en la comedia los sátiros borrachos, es decir, los semihombres. Así puede el Eurípides de *Las Ranas* vanagloriarse de haber introducido en la tragedia lo común, lo conocido de todos, la vida y las ocupaciones cotidianas, sobre las que ahora todos pueden dar una opinión. Cuando ahora todo el mundo sea capaz de filosofar y de administrar la república con sumo acierto y fallar procesos judiciales, todo esto se deberá a Eurípides y será el triunfo de la sabiduría que él supo inculcar en el pueblo... Eurípides se

sentía como poeta muy por encima de la masa, pero tenía gran respeto a dos de sus espectadores... El primero era el mismo Eurípides, Eurípides como pensador, no como poeta. Sus dotes de crítico estaban extraordinariamente desarrolladas, y de él, como de Lessing, puede decirse que su espíritu crítico, si no la creó, al menos contribuyó a la producción de una notable actividad artística secundaria... Eurípides se propuso mostrar al mundo el tipo opuesto al del «poeta ignorante»; su principio estético «sólo lo que es conocido como tal es bello» es una réplica del principio socrático, «sólo lo que es conocido como tal es bueno». En este sentido, Eurípides puede considerarse como el poeta del socratismo estético. Sócrates era, en realidad, el segundo de los espectadores que no comprendían ni estimaban la antigua tragedia. Tomándolo como aliado, pudo atreverse Eurípides a ser el héroe de la nueva creación artística. Así, pues, si la antigua tragedia muere a manos de Eurípides, el arma asesina es el socratismo estético; y en la medida en que la lucha estaba dirigida contra lo dionisíaco del arte antiguo, hay que admitir que Sócrates fué un enemigo de Dioniso.»

Encontramos, pues, en Nietzsche los tres mismos reproches: realismo, racionalismo, corrupción moral. Es fácil entrever la influencia de Schlegel, pero en el fondo nos encontramos de nuevo con Aristófanes. Especialmente la idea de que el que se arrima a Sócrates destruye a la tragedia recibe de Nietzsche un desarrollo impresionante. Sólo en un aspecto característico se distingue Nietzsche de Schlegel: Sócrates no es un inmoralista, sino al contrario, un moralista; pero como tal destruye con su espíritu teórico la vitalidad de la antigua santidad. La moral es en él un veneno destructor.

El escrito de la juventud de Nietzsche ha tenido fuerte repercusión en las ideas estéticas de las dos últimas generaciones, y su crítica contra Eurípides tiene para nosotros especial importancia, pues sobre ella se han construído las teorías modernas acerca de la poesía «corrosiva». En los ejemplos de influencia aristofánica en la estética que hemos presentado, bastaba con hacer notar la afinidad de pensamientos. Allí se tomaban ciertas sugerencias de Aristófanes más bien de una manera superficial y casual; pero ahora sus ideas básicas se

han convertido en principios universales. Eurípides visto con los ojos de Aristófanes se ha convertido simplemente en representante de la poesía decadente. Para Nietzsche, el origen y la caída de la tragedia griega es simplemente un ejemplo del origen y caída de todo arte en general. ¿Qué hay, en realidad, de este Eurípides de *Las Ranas,* con su pretendido racionalismo, realismo y sus efectos corruptores?

Herder, Schlegel y los demás que bajo el influjo del movimiento romántico convirtieron a la filología en una ciencia histórica, estudiaron el origen de la tragedia con la convicción de que todo lo grande y vital debía encontrarse necesariamente en los comienzos, «lejos de Sócrates». Cuando hablan del origen de la tragedia, casi no saben hablar más que de las fuerzas irracionales que la hicieron surgir. Ya hemos dicho cómo el origen de la tragedia está ligado con las fiestas populares de las Dionisias atenienses, y tiene relación con ciertas concepciones religiosas primitivas: la magia de la fertilidad y los disfraces rituales dieron origen a los coros de sátiros, de los que luego surgió la tragedia. Nietzsche ve la grandeza y la esencia de la tragedia primitiva en el espíritu de la música y en los dos grandes poderes míticos que él llama, respectivamente, dionisíaco y apolíneo. En tales concepciones podemos ver una significativa simpatía para con las fuerzas primarias y elementales de los comienzos de la tragedia. Pero se pasa por alto algo que es muy esencial: los lazos sociales y la función religiosa de la tragedia nunca hubieran logrado que los ritos de máscaras —que se dan en todas partes y en todas las épocas, y más en los pueblos más primitivos— se convirtieran en la tragedia ática. Lo que dió a la tragedia un significado muy por encima de las condiciones del tiempo en que nació, lo que le da un valor simplemente intemporal y perenne y hace que nosotros podamos todavía interesarnos por ella, no es fundamentalmente otra cosa que el principio en el que Aristófanes vió la corrupción de la tragedia, el «saber» socrático, la reflexión. Este principio actuaba en la misma cuna de la tragedia; y si luego nos lo encontramos todavía junto a su lecho de muerte, no por esto hemos de clamar que él ha sido el asesino.

Si la tragedia ática entró a formar parte de la mejor literatura se debe a que logró independizarse de su antigua base

ritual, a que toda la magia de machos cabríos y procesiones fálicas cedió paso a temas de gran contenido procedentes de otros campos muy diversos. La tragedia ática no se hizo con ello profana, pues su objeto siguió siendo, casi sin excepción, el mito. Pero era un mito transformado por la poesía homérica en las tierras coloniales del Asia Menor, lejos de los lugares sagrados de la madre patria, en los cuales el culto se mantenía aferrado a formas mágicas de remota antigüedad. En los poemas homéricos, el encuentro entre el dios y el hombre tiene una naturalidad más fresca y espontánea. Los dioses dirigen los acontecimientos sin necesidad de confundir o aturdir a los hombres, sin forzarles a doblar sus rodillas ante un poder aplastante. Los hombres abren sus ojos ante un mundo lleno de sentido y de luminosidad, en el que vale la pena andar con el alma despierta y hacer buen uso de los propios sentidos y la propia inteligencia. Precisamente en los poemas homéricos queda establecida la concepción de la «naturalidad» del mundo propia de Grecia y luego de Europa. En las llamadas civilizaciones primitivas no hay concepto de «lo natural»; cuando Rousseau lo buscaba en ellos andaba equivocado.

Cuando los mitos modelados por la literatura fueron introducidos en los coros de las fiestas de Dioniso, estos hombres y dioses tan naturales del mundo homérico hacen su aparición en la orquesta de Atenas. Sólo en un punto fundamental va la tragedia modificando gradualmente la relación entre los dioses y los hombres propia de la épica; el hombre va sintiéndose él mismo responsable de sus propias decisiones.

En Homero, el hombre no tiene conciencia de que él, espontáneamente, por sí mismo, puede pensar o actuar. Lo que a él «le ocurre», los pensamientos «que le vienen», es algo que procede de fuera, y si no puede señalar una causa externa determinada, creerá que es un dios el que ha pasado por su vera y le ha susurrado un consejo para su bien, o aun tal vez para su mal. Como consecuencia, los hombres homéricos actúan sin desfallecimientos ni dudas, no tienen escrúpulos ni reparos, y no andan cargados con la responsabilidad ni el sentido de lo justo y lo injusto. En cambio, en las tragedias de Esquilo el hombre lleva la carga de la conciencia de la pro-

pia libertad y de la responsabilidad de sus acciones. Esto se ve con la máxima claridad en la última de las tragedias de Esquilo, *La Orestíada,* que va a servirnos como de fondo para poner más de relieve los problemas presentados con referencia a Eurípides.

Orestes tiene obligación de vengar a su padre, y esto significa que ha de matar a su propia madre. Al fin ejecuta este acto, después de haber experimentado las terribles dificultades de una tal decisión. Con ello entra en el mundo la oposición entre libertad y destino, entre culpabilidad y predeterminación, y esta oposición divide lo mismo el mundo de los hombres que el de los dioses. Orestes se encuentra entre dos exigencias de los dioses, y la última pieza de la trilogía nos lleva a una discusión entre dos divinidades enemigas: las Erinias, que quieren vengar el crimen de Orestes, y Apolo, que finalmente lo purifica.

Por el hecho de que dos divinidades exijan de un mismo hombre cosas contradictorias, éste se ha de sentir hasta cierto punto obligado a decidir por sí mismo. Los valores antes indiscutidos se hacen discutibles, y el hombre ya no puede simplemente seguir un curso de acción evidente, sino que ha de reflexionar dónde estará la justicia y la injusticia. Con ello aparece un nuevo elemento de la naturaleza humana: la conciencia de la libertad y de la autonomía en la acción, con la cual el hombre ha de soltarse necesariamente de los antiguos lazos religiosos y sociales. Esto nos lleva directamente a considerar lo que Aristófanes reprocha a Eurípides con tanta acritud.

Dos tragedias de Eurípides nos servirán de ejemplos. Casi todas las piezas que poseemos de este autor pertenecen a la segunda mitad del período de su actividad creadora. Pero en uno de los dramas más antiguos que de él conocemos, el meollo de la acción dramática está, como en *La Orestíada,* de Esquilo, en una decisión que un personaje ha de tomar en escena. En ella podremos ver la evolución que se ha operado desde Esquilo. Casi toda la *Medea,* de Eurípides, gira alrededor del monólogo en que la heroína se decide a matar a sus propios hijos. Con gran talento artístico y con cálculo preciso, construye Eurípides de tal manera las escenas iniciales de la tra-

gedia, que dicho monólogo puede luego subsumir todos los motivos en los que el poeta ha puesto su interés.

Medea es una bárbara de Colquis, en la región del mar Negro. Cuando Jasón fué a su patria en busca del vellocino de oro, ella le salvó de la muerte, y se quedó con él siguiéndole hasta Grecia. Ahora ha surgido entre ellos un conflicto, no precisamente de tipo heroico. Viven en Corinto con sus dos hijos, y allí se ofrece a Jasón la oportunidad de casarse con la hija del rey. Como no está propiamente casado con Medea, que no es una ciudadana griega, se dispone a abandonarla a ella y a sus hijos, y a casarse con la princesa. Así podrá volver a una ordenada existencia burguesa, y más adelante podrá llegar incluso a ser rey de Corinto.

Eurípides pone gran interés en aclarar que Medea se encuentra enteramente sola y abandonada de aquellas relaciones que pueden proteger y dar asilo a una persona. Ella ha traicionado y abandonado a su patria y a su familia, confiada en los lazos personales de su amor a Jasón. Jasón no está conculcando ningún derecho en el sentido convencional o jurídico; pero hay un derecho más elevado, más natural, más humano, que está enteramente de parte de Medea. Ella no tiene título válido alguno para entablar un proceso contra Jasón ni puede presentar un mandato divino —como, por ejemplo, el de la Antígona, de Sófocles— para hacer frente a los argumentos del hombre infiel. Pero su más íntimo sentimiento de justicia se levanta, y revienta en ella, la bárbara, en una pasión irresistible.

Jasón puede presentar sus excusas y mostrar que ha sido razonable, y aún ha arreglado las cosas de manera ventajosa para ambas partes. Pero su figura es ridícula delante de este sentimiento más profundo del derecho, que, como nos hace comprender Eurípides, es en el fondo un sentimiento más humano. Desde un comienzo se nos presenta Medea como una figura extraordinaria, casi monstruosa, junto a la cual el razonable y bien intencionado Jasón no es más que una vulgaridad. Eurípides ha cambiado la distribución de luces y sombras, oscureciendo al héroe del mito griego e iluminando a la hechicera bárbara. Se explica que Aristófanes le reprochara el haber arrastrado por el fango las nobles figuras de la le-

yenda heroica. Pero Eurípides no hace esto por el gusto innoble de derribar grandezas, sino con un propósito moral, como supo ver Nietzsche con una penetración mayor que la de Aristófanes o la de Schlegel. Si se ocupa en desenmascarar y destruir lo que había sido objeto de veneración, es sólo para descubrir un nuevo derecho más fundamental, y establecer mejor sus exigencias. ¿Quién puede desear que no le impresione el hecho de que, en realidad, esta Medea tiene más razón que este Jasón? ¿Quién podrá negar que Eurípides nos está mostrando aquí algo nuevo y magnífico? ¿Quién podría atreverse a borrar de la Historia con un manotazo estas ideas que tantas consecuencias han tenido en el curso de la cultura occidental?

La crítica que Eurípides aquí anuncia no va dirigida contra este caso particular, sino que es radical, se dirige a todos los mitos y a la noción de justicia e injusticia que en ellos se manifiesta.

El argumento de la *Medea,* de Eurípides, parte del momento en que Creón, el nuevo suegro de Jasón, por miedo a la hechicera Medea determina echarla a ella y a sus hijos de los confines de Corinto. Considerada y prudente, Medea se gana la simpatía del coro y obtiene de Creón que aplace su destierro un día más. Con ello puede poner por obra su venganza. Inesperadamente se presenta el rey de Atenas, Egeo, el cual ofrece a la desterrada un asilo en su ciudad. Con ello Eurípides consigue que los subsiguientes actos de Medea aparezcan no como acciones de una persona enteramente perdida que no sabe qué hacer en su impotencia, sino como acciones libres y conscientes con las que toma venganza de su enemigo Jasón. Jasón se presenta en escena dos veces antes del monólogo central; la primera ofrece a Medea noblemente —así lo cree él— una cantidad de dinero para los gastos de su viaje al destierro. Ella contesta con odio, maldiciones y soberano desprecio. Cuando Jasón aparece por segunda vez, Medea finge ceder; le encomienda a sus hijos, los cuales se presentarán con regalos a la nueva esposa para pedirle les deje quedarse en Corinto. Pero estos regalos estarán emponzoñados y han de llevar la muerte a la nueva esposa. En cuanto los niños consigan quedarse en Corinto, Medea ha de consumar su terrible venganza: ella matará a sus propios hijos para hundir totalmente a Jasón.

La vida de un padre se continúa en los hijos. Así, una vez haya dispuesto de la nueva esposa, que podría haberle dado nuevos hijos, Medea ha de hacer morir a los hijos que ella misma le había dado. En este punto se halla el gran monólogo en que Medea toma su resolución, calcula las consecuencias de lo que va a hacer, y finalmente se confirma en su decisión de asesinar a sus propios hijos. El solo hecho de que Medea llegue a tal decisión en un monólogo es ya significativo. Eurípides es el primero que introduce en la tragedia monólogos propiamente tales. En Esquilo, Orestes, en los momentos de gran necesidad, se dirigía a su amigo Pílades. Medea se encuentra enteramente sola, y ha de afrontar por sí misma su destino. No se trata aquí de mandatos o exigencias de carácter sobrehumano, sino que son los impulsos del propio corazón los que luchan entre sí. El sentimiento dominante en Medea es el de venganza apasionada; pero junto a él, ella se da cuenta de que hay otro sentimiento mejor por el que quisiera evitar el horror:

«Sé qué crímenes voy a cometer,
pero mi ira puede más que mi razón:
la ira, causa de los mayores males de los hombres.»
(1.078 sigs.)

En estos versos se expresa por vez primera la conciencia moral de tipo moderno, psicológica e individual, que pronto se convirtió en la concepción dominante. La moralidad consiste en un movimiento puramente interior que se manifiesta en una como imposibilidad u obstáculo moral. No es casualidad que los moralistas posteriores hayan citado a menudo con particular complacencia estas palabras de Eurípides. Después de este monólogo, Eurípides se apresura a poner fin al drama. Medea asesina a sus hijos y desaparece triunfalmente. Jasón se queda, destrozado.

El *Hipólito*, de Eurípides, tiene en común con *La Orestíada*, de Esquilo, que el conflicto dramático se desarrolla en un conflicto entre dos divinidades. Pero hay una diferencia fundamental: lo que pone en oposición a los dioses de Eurípides no es un suceso particular determinado, sino el mismo modo de ser de sus naturalezas. No se trata de dos divinidades que juz-

gan de manera diversa una acción humana, sino de dos hombres que entran en conflicto respaldados cada uno por una divinidad distinta. Lo más significativo es que en Esquilo Apolo triunfa al fin sobre las Erinias, es decir, la religión purificada triunfa sobre la antigua fe sombría; en cambio, en Eurípides, los dos protagonistas son aniquilados, y las dos divinidades continúan enfrentadas en una lucha inacabable.

En el escenario se encuentran las estatuas de Afrodita y de Artemis, y el drama se representa entre estas dos divinidades. Afrodita declama el prólogo: promete tomar venganza de Hipólito, que ha vivido una vida casta como cazador, honrando a Artemis y despreciando a Afrodita. Hipólito vuelve de una cacería. Saluda a la estatua de Artemis y pasa de largo por delante de la de Afrodita.

Fedra, la madrastra de Hipólito, ha caído gravemente enferma, y es sacada del palacio. Su enfermedad, como confiesa luego a su vieja sirvienta, no es otra que un amor pasional a su hijastro Hipólito. Afrodita le ha mandado este amor para vengarse así de él. Eurípides hace como un diagnóstico médico del amor de Fedra, grave enfermedad del alma que al mismo tiempo acarrea grandes dolores corporales. La situación de Fedra tiene su origen en la diosa, y es como expresión de la esencia de la diosa del amor; sin embargo, este significado trascendental del suceso no tiene gran importancia dentro del curso de la acción que sigue. Lo que constituye la motivación dramática de la acción es la realidad psicológica del amor de Fedra por Hipólito, la pasión y las emociones personales que implica, los deseos que excita y los obstáculos con que chocan tales deseos. Las diosas Artemis y Afrodita son casi únicamente como dos símbolos que sirven para aclarar dos tipos psicológicos. En cambio, los hombres adquieren mayor vida propia y mayor capacidad interior, de suerte que, por primera vez en la tragedia, se puede hablar de personajes con un carácter verdaderamente individual. Figuras como las de Medea o de Fedra son ya modelos de estudio para analizar el alma humana.

Por otra parte, Aristófanes puede clamar con razón que con este proceso el mito ha quedado profanado. Con todo, persiste la influencia de viejas tendencias. Esquilo hace que los hombres no sean simples muñecos manejados por los dioses, sino

que les atribuye cierta responsabilidad de las propias acciones; pero Eurípides, más radical, convierte el alma humana en arena de grandes conflictos. Hombres como Aristófanes podían lamentarse de que con ellos se destruía un mundo lleno de belleza; pero para el común de los griegos esto no significaba ningún sacrilegio. Para ellos no existía una «fe» en el sentido cristiano, especialmente dentro de la concepción religiosa de Homero que es casi exclusivamente la que domina en la gran literatura. Lo que arruinó al mito griego no fue ninguna infidelidad o herejía; el mito siguió simplemente el desarrollo que le imponían las leyes de su propio ser. Lo divino se fué reemplazando gradualmente por algo «más natural», solo que en esta religión «más natural» equivale casi a «más divino». Cada vez más amplios campos de la existencia natural fueron arrebatados por los hombres a los dioses, a medida que fueron descubriendo lo divino en el espíritu del hombre. Estos dioses hacía ya tiempo que eran extraños al hombre; su maravilla chocaba con la razón, y sólo podía ya aceptarse por la fe. Para Aristófanes, esta manera euripídea de presentar a las grandes figuras mitológicas como naturales, como excesivamente naturales, no era más que un regodearse en el mal. Pero Eurípides perseguía con esta «desmitifieación» una finalidad moral. El *Hipólito* no puede explicarse como un simple análisis de la pasión erótica, sino que investiga el conflicto moral de Fedra, que es fundamentalmente el mismo que el de Medea. La conciencia moral lucha contra el impulso ciego, y aparecen también aquí los sentimientos morales como escrúpulos y mala conciencia:

«Sabemos y conocemos lo que está bien,
pero no lo ponemos por obra,
porque nos arrebata la pasión.»

(380 sigs.)

Estas palabras del gran monólogo de Fedra corresponden a las de Medea ya comentadas [3]. Se puede tachar de inmorali-

[3] Se tomaron de allí para responder a una dificultad que nadie, como podría mostrarse, había propuesto fuera de Sócrates. Este es el testimonio más antiguo del influjo moral y filosófico de las discusiones socráticas. Cf. *Philologus*, 97, 1947, pp. 125 sigs. DODDS: *Los griegos y lo irracional*. Trad. española, p. 176.

dad el que los personajes de Eurípides no tengan ninguna norma fija, el que estén enteramente a merced de sus inclinaciones e impulsos. Pero en todo caso no es, como podría hacernos creer Aristófanes, que estén disfrutando de un gozo perverso en una moral suelta. Medea y Fedra se enfrentan aterrorizadas con la catástrofe, y ni por un momento podemos dejar de compadecerlas.

Cuando la sirvienta ha logrado arrancar a Fedra su secreto, ésta quiere quitarse la vida. Entonces cae sobre ella el destino. La sirvienta es una mujer de moral laxa, en contraste con su noble señora; por tanto, con una actitud práctica, razonable, sin escrúpulos, pretende ayudar a Fedra y arreglarlo todo revelando a Hipólito el amor de su madrastra. ¿No podría un poco de tercería llevarlo todo a buen fin? Pero Hipólito se pone furioso ante la perversidad de la madre. Fedra se siente traicionada y con su fama perdida; por esto se quita la vida, pero arrastrando a Hipólito a la muerte. La catástrofe irrumpe precisamente como consecuencia del sentido moral de ambos.

Para Aristófanes, Eurípides es no sólo un inmoral; es también un sofista sutil, astuto y calculador. Sin embargo, Eurípides es el primero en poner de relieve las que podríamos llamar fuerzas irracionales en el hombre. Precisamente porque Medea y Fedra viven con una pasión grandiosa, Eurípides no puede ser un simple hijo de la razón o de la ilustración. Al contrario, podría afirmarse con buen fundamento que Eurípides lleva la razón y la consideración al absurdo, pues en ambos casos la razón no juega más que un papel negativo, y esto por doble concepto. En primer lugar, la reflexión no hace más que desaconsejar y disuadir, y, en segundo lugar, la razón fracasa y no lleva a ningún resultado, al contrario que el *daimon* de Sócrates, cuyos efectos eran positivos, aunque su función era también represiva. En cambio, en ambos dramas, los «razonables» Jasón y la sirvienta de Fedra son, con toda su razón, tipos inmorales y dignos de lástima. Pero es un error querer encuadrar necesariamente a Eurípides como racionalista o como irracionalista. Cuando Aristófanes le coloca en la compañía de Sócrates y de los sofistas, sólo quiere señalar la realidad de que su moralismo lleva el tinte filosófico de la ilus-

tración; una insatisfacción crítica destruye en él la creencia tradicional en los dioses, en el sentido de la vida y en los valores aceptados, y lleva a una postura nihilista. Los personajes de los últimos dramas están vacíos; sus acciones carecen radicalmente de todo sentido y de toda misión superior. En *Ifigenia en Aúlide,* los dos hermanos, Agamenón y Menelao, no tienen dificultad en desenmascarar los motivos idealísticos que mutuamente se presentan; sus motivos reales son el egoísmo burdo, la ambición de poder o el miedo a los demás. Con fría crueldad, Eurípides ha dejado al desnudo a estos dos héroes homéricos, que se encuentran ahora en un mundo sin dioses y sin sentido, solos, vacilantes, sin ilusiones. Esto es lo que el hombre ha encontrado al pretender apoyarse en sí mismo; ha visto que se apoyaba en la nada, y se ha encontrado perdido, presa de los azares de la vida.

En esta pieza tardía de Eurípides, sólo Ifigenia es capaz de una gran acción. La doncella inocente que hasta ahora no ha dado todavía un solo paso por sí misma, reconoce que su muerte es necesaria para la gran empresa de los griegos contra los bárbaros, y se ofrece a ella con verdadero entusiasmo. También en otros dramas de Eurípides son precisamente los jóvenes inexpertos los que demuestran este gran ímpetu moral. La conciencia moral no tiene relación con la prudencia y la experiencia de la vida, como tampoco con el conocimiento de los usos comúnmente aprobados o de la tradición, sino que salta como un sentimiento personal. Junto a los sentimientos morales negativos, la mala conciencia o los escrúpulos hay también un sentimiento moral positivo fundado igualmente en un impulso individual; es la grandeza moral. Cuando Ifigenia se ofrece por toda Grecia y por la lucha contra los bárbaros, es decir, por la guerra de Troya a la que la pieza se refiere, nos encontramos ante algo que no alcanzó verdadero significado político hasta bastante después de la muerte de Eurípides. En el tiempo de la guerra del Peloponeso, cuando se representó *Ifigenia,* la idea era una utopía. El sacrificio de Ifigenia se basa sobre un elemento irreal; es un sacrificio utópico realizado con un impulso idealista. Todo esto está lejos de ser cosa sofística o amoral. Es cierto que el ideal esquileo de virtud y de valor, que es lo que Aristófanes tiene ante los

ojos, no tiene nada que ver con esta *Ifigenia* en la que la Eurípides ha querido expresar con la máxima exactitud lo que él siente acerca de la moralidad. Ifigenia no fundamenta su moralidad en los dioses de la ciudad ni en la piedosa reverencia para con los valores sagrados del pasado, sino que, con la pureza de sus sentimientos, se levanta por encima de un mundo descabellado y sin sentido. Para Aristófanes no tiene valor más que la antigua virtud ostentosa y burguesa de los luchadores de maratón, mirando a la cual nos presenta a un Eurípides con colores falsos. Pero aun la imagen de Esquilo, aunque magnífica, ha recibido de Aristófanes una cierta ruda simplificación para que pudiera servir mejor a sus fines. ¿Era Esquilo realmente el poeta guerrero, primario, gigantesco, simple de Aristófanes?

Eurípides pone a la conciencia moral ante una nueva crisis, pues al fundar la moralidad en el sentimiento personal, la deja a merced de las inseguras fluctuaciones del mismo. Los valores se hacen problemáticos, los hombres inestables y nos encontramos, en otro estadio, con lo que ya hemos encontrado en la lírica primitiva; así como allí se había perdido la certeza de los valores tradicionales y de la virtud, así aquí pierden los atenienses la seguridad que desde Solón habían tenido en el concepto de justicia. Con ello la oposición dramática de fuerzas superiores se convierte en una discusión entre hombres, cuya misma vida es problemática. Por esto, la tragedia se disuelve en diálogo filosófico-moral.

Si de esta manera la tragedia tardía deriva hacia una presentación abstracta y racional de lo que antes se había presentido a través de figuras vivientes, no hace más que acomodarse a la ley del desarrollo de toda la cultura griega. Los otros grandes géneros poéticos han hecho lo mismo; todos han sido precursores de la reflexión racional. La épica desemboca en la Historia; la poesía teogónica y cosmogónica lleva a la cosmología jonia, que se pregunta sobre el principio de las cosas; de la poesía lírica se derivan las investigaciones acerca del sentido de la vida humana y su naturaleza espiritual. Así, también la tragedia precede a la filosofía ática, cuyo interés central está en las acciones humanas y el concepto del bien moral. Los diálogos de Platón no hacen más que continuar en

forma más teórica las discusiones en que se enzarzaban los personajes de la tragedia. Y es curioso notar que la transición de la tragedia a la filosofía toma la forma típicamente griega de un renovado interés por la «naturaleza», por el cual el hombre intenta de nuevo penetrar dentro de sí. En realidad, tanto más se ve forzado el hombre a replegarse dentro de sí cuando menos encuentra reflejada en el mito la forma válida de su existencia. La humanización del mito que tiene lugar desde Esquilo a Eurípides significa que el mito se siente cada vez más como algo antinatural. Las cuestiones que se presentan no reciben ya solución en unos personajes de un mundo semidivino cuyas situaciones y conflictos extremos tienen poco que ver con la vida natural de los hombres ordinarios. Sócrates, que da un paso adelante —o hacia atrás— en este retorno a lo natural, pone ejemplos sacados de la vida real del hombre cuando quiere aclarar o enseñar alguna cosa, y encuentra manera de contestar a las preguntas que se plantean de una manera segura y natural. Con todo, esto supone una trasposición de las cuestiones a un plano teorético-filosófico. «Conocemos el bien, pero no lo hacemos», decía la Fedra de Eurípides. Sócrates intenta asegurar este conocimiento del bien, confiriéndole al mismo tiempo una fuerza ineludible. Sócrates toma en serio el conocimiento humano, pues constituye lo más propio y natural del hombre, y es lo único que puede contrarrestar la inseguridad e inestabilidad del individuo.

Es evidente que ni la tragedia ni ningún género de poesía puede fundarse sobre este interés teorético en el «Bien». La tragedia ática murió con Eurípides, y murió a manos de Sócrates. Pero con Sócrates nació algo nuevo: la filosofía ática. El juicio de Aristófanes era cierto, aunque proviniera de un romanticismo reaccionario que no quería consentir que se perdiera lo que ya estaba perdido, y que por adhesión al pasado no consentiría en dar la bienvenida al futuro.

Sin embargo, los reproches morales de Aristófanes son simplemente injustificados. No siempre se puede tomar la moral tradicional y convencional como el único sistema posible de moralidad, como si el hombre decente y razonable no pudiera hacer otra cosa que lo que está sancionado por las viejas tradiciones religiosas, familiares y cívicas. También puede ser

moral —y para muchos ha sido desde entonces una más elevada moral— el apelar a más elevados principios, sea por razón o sea por sentimiento moral; y si tal sentimiento de lo justo es genuino, no suele quedar reducido a un mero sentimiento personal, sino que se convierte en principio universal que no tarda en ser generalmente aceptado.

Schlegel va todavía más allá que Aristófanes al atacar a Eurípides de una manera más radical. La destrucción de la tragedia por Sócrates es interpretada por él como la aniquilación del arte por el intelecto. Ciertamente, este espíritu contra el que se levanta Aristófanes tiene sus aspectos dudosos; es un espíritu que se hace independiente y se remonta a los cielos sin que haya posibilidad de fijarlo. Schlegel extiende su crítica hasta la misma forma artística de Eurípides, y con ello manifiesta los motivos psicológicos por los que odia al sofista Eurípides. Para él, Eurípides es el poeta corruptor y decadente, incluso en los aspectos formales: «De ordinario sacrifica el todo a las partes, y en éstas busca más la excitación de origen extraño que la genuina belleza poética.» Schlegel descubre así en Eurípides debilidades que él mismo padece. Su más apasionado anhelo era el de ser poeta; pero sus dotes eran sólo su gran cultura, su sentido crítico, su humor. Su agudeza le impedía abarcar el todo. En él el artista no podía seguir el paso del crítico. Durante todo el período romántico merodea la idea de que el pensamiento estorba a la vida, de que la conciencia despierta del hombre lo arranca de la felicidad de una existencia más simple. El arte es como un estado de inocencia que el hombre pierde por la ciencia. Unos creen que el mal sólo puede curarse con las mismas armas que lo han producido, con la ciencia misma; así piensa Hegel. Kleist dice al final de su narración sobre el *Teatro de Marionetas:* «Hemos de comer de nuevo del árbol de la ciencia para poder recobrar nuestro estado de inocencia.» Otros, sintiendo más vivamente la inhibición de sus capacidades por la ciencia, manifiestan su dolor con un verdadero odio al intelecto y a toda ilustración y libre pensamiento. Por esto considera Schlegel a Eurípides como el prototipo de librepensador.

Para Nietzsche tiene Eurípides un valor parecido. Cuando

en sus últimos escritos estudia Nietzsche la decadencia del espíritu moderno, nos presenta siempre a Eurípides y Sócrates tal como habían sido caracterizados por Aristófanes y Schlegel. Cuando él cita como señal de estilo decadente (*Fall Wagner*, n. 7) que las partes se convierten en elementos independientes a costa del todo, no hace más que darnos una variante de la crítica de Schlegel, y como éste se caracteriza a sí mismo sin darse cuenta. Su odio a Eurípides es también un odio contra una parte de su propio ser. Su capacidad de penetración destruía en él las ilusiones, sueños y esperanzas que constituyen la seguridad de los hombres; pero dejaba en él el anhelo de lo sano y primario, del genuino arte, que era para él —como para Schlegel y Herder— una creación de los mitos elementales. «Sin mito pierde todo arte su vigor natural y su fuerza creadora», dice Nietzsche en el *Origen de la tragedia*. Este mito es «destruido» por «el espíritu histórico-crítico de nuestra cultura». Así, pues, Nietzsche amplía el juicio crítico de Aristófanes sobre Eurípides todavía más que Schlegel, hasta convertirlo en ley universal de la historia de la cultura. Al mismo tiempo se traiciona a sí mismo, mostrando en su enemistad contra Eurípides muchos males de su propio tiempo, mucha nostalgia de la juventud de la Humanidad, mucha insatisfacción con toda clase de historicismo.

Goethe no tenía ningún resentimiento contra el intelecto, y, especialmente en su vejez, no estaba especialmente inclinado a exagerar la importancia de las fuerzas jóvenes en el arte; por esto no llevó a bien que Schlegel, «este pobre arenque», ridiculizase a Eurípides. «Un poeta —decía él a Eckermann— a quien Aristóteles estimaba en mucho, al que Menandro admiraba, y por el que Sófocles y la ciudad de Atenas llevaron luto así que se enteraron de su muerte, seguramente debía ser alguien de valer. Si uno de los modernos se atreviera, como Schlegel, a encontrar faltas a una figura tan elevada de la antigüedad, no debiera hacerlo de otra manera que con las rodillas hincadas en el suelo.»

Para terminar, citaremos todavía otras palabras de Goethe sobre Eurípides y sobre el juicio de Aristófanes acerca de él. Estas palabras fueron escritas por Goethe en su diario, pocos

meses antes de su muerte: «Me maravilla extraordinariamente que la aristocracia filológica no comprenda sus virtudes, y lo coloque por debajo de sus predecesores, por reverencia a una tradición que encuentra su justificación en el bufón Aristófanes... ¿Es que hay nación alguna que haya producido desde entonces a un dramaturgo que pudiera llegarle a la suela del zapato?»

8

SABER HUMANO Y SABER DIVINO

«El hombre no sabe nada, es Dios el que sabe.» Con expresiones semejantes a ésta de Heráclito (fr. 78), hablan muchos filósofos presocráticos, lo mismo que Sócrates, Platón, Aristóteles y aun Homero y los mismos autores cristianos [1]. Pero seguramente entraríamos en una reñida discusión, si cada uno de ellos expusiera qué entiende él por saber humano y saber divino, qué es, según cada uno, lo asequible al saber humano y qué confianza podemos depositar en él.

Cuando Homero comienza: «Canta, oh diosa, la ira...», o bien «Háblame, Musa, del hombre...», estamos oyendo a un poeta que no tiene en sí mismo conocimiento de lo que dice, que habla, no por su propia experiencia o en virtud de sus dotes, sino por don de la divinidad. La creencia de que en el poeta habla una voz sobrehumana está universalmente esparcida; la encontramos, no sólo entre los estadios primitivos de chamanes y derviches [2], sino también en la experiencia más elevada de los poetas incluso de nuestros días. De ordinario se presenta bajo alguna forma de éxtasis; pero en Homero es notable que casi no se hallen trazas de que el poeta se salga

---

1 Cf. DEICHGRÄBER: *Rh. Mus.*, 87, 1938, pp. 19 sigs.

2 Sobre manifestaciones de este género en el mundo mediterráneo, cf. F. M. CORNFORD: *Journ. of Hell. Stud.*, 62, 1942, 6. Este estudio llega a muchas conclusiones interesantes sobre los puntos aquí tratados, lo mismo que el libro póstumo del mismo autor, *Principium Sapientiae*. Cambridge, 1952.

de sí y se quede como en trance bajo el influjo de las Musas. En Homero, la más completa invocación a las Musas se halla en un pasaje poco adecuado para conmover la sensibilidad o el *pathos*; con ella comienza el más seco fragmento de toda *La Ilíada*, el catálogo de las naves (2, 484 sigs.): «Decidme ahora, Musas, que poseéis olímpicos palacios y como diosas lo presenciáis y conocéis todo, mientras que nosotros sólo oímos la fama, y nada cierto sabemos, cuáles eran los caudillos y príncipes de los Dánaos...» Las Musas son ya superiores a los hombres por el mero hecho de que están presentes a todo lo que sucede, lo han visto todo y lo saben todo, como está implícito en el ἴστε del verso 485 y el ἴδμεν del verso 486 [3]. Los hombres, en cambio, sólo conocen de oídas. Homero continúa: «A la muchedumbre no podría yo enumerarla ni nombrarla, aunque tuviera diez lenguas, diez bocas, voz infatigable y corazón de bronce; sólo las Musas olímpicas hijas de Zeus que lleva la égida, podrían decir cuántos fueron a Ilión» (trad. Segalá). El poeta debería tener órganos más perfectos para poder contar la tropa, pero aunque los tuviera, no podría hacerlo sin la ayuda de las Musas, que, como hijas que son de la Memoria, tienen como función ampliar los recuerdos del aedo.

Todo esto es cosa simple e inteligible, y refleja lo que el tiempo de Homero podía decir sobre el saber: las Musas, que se hallan «presentes» a todo lo que acontece, conceden al poeta la «re-presentación» interior de las cosas, hablando según nuestra manera de hablar. La nebulosa información se convierte en poesía cuando se ofrece ante los ojos como algo vivo, y así el poeta, como se dice del aedo Demodoco en *La Odisea* (8, 491), canta como «uno que se hallaba presente a los acontecimientos, o los ha oído directamente de un testigo presencial [4]. Lo que nosotros atribuiremos a la fantasía, o a un esfuerzo interior, o a una sensibilidad particular, Homero lo atribuye a la experiencia. Esto concuerda con la concepción clara y simple que Homero tiene del saber; uno sabe mejor lo que ha visto que lo que sólo ha oído. Las Musas que están presentes a todo tienen conocimiento experimental y pleno de

---

[3] Cf. H. FRÄNKEL: *Hermes*, 60, 1925, 185, n. 4 186, n. 1.

[4] K. LATTE: *Antike und Abendland*, 2, 159. Cf. PLATÓN: *Ion*, 534 c.

todo; pero los hombres sólo tienen conocimiento limitado. Mas si las Musas comunican al aedo su experiencia, lo único que a éste le falta es la capacidad material de sus órganos de expresión.

La conciencia que el aedo tiene de estar inspirado por las Musas no excluye que pueda estar orgulloso de su propia contribución a su arte. Femio dice en *La Odisea* (22, 347): «Yo me he enseñado a mí mismo, y un dios ha puesto en mi corazón todo género de cantos.» Esto es característico de la concepción general del hombre homérico, quien, siempre que reflexiona sobre el origen de su propia interioridad, la atribuye a los dioses [5]. Se puede creer que el Catálogo de las naves es, a pesar de las voces unitarias que se han oído recientemente, un fragmento de poesía homérica tardía que se mueve dentro del marco de concepciones antiguas [6] por más que no sea su notable aridez un argumento suficiente para afirmarlo. Que el poeta encontrara dificultad en presentar de una manera vívida los numerosos caudillos y la multitud de las naves, y que para ello invocara la ayuda de las Musas, es algo muy comprensible [7].

Muy distinto es el tono de Hesíodo cuando, al comienzo de su *Teogonía*, describe su consagración por las Musas. Entonces oye él que le dicen en el Helicón: «Rústicos pastores, hombres sin dignidad, vientres tan sólo; sabemos forjar muchas mentiras que parecen verdades y también sabemos decir la verdad cuando nos place» (26 sigs. trad. Segalá). Hesíodo acaba de darnos su propio nombre; a él le han enseñado las Musas el bello canto, y con ello lo han honrado sacándole de la compañía de los pastores de panzas ociosas [8]. Ellas le entregan

---

5 Cf. LATTE, l. c., 154.

6 Estas influyen todavía en poetas posteriores. Ibico, 3, 23, cita precisamente la invocación a las Musas del catálogo al querer la alabanza de la flota de Polícrates. Cf. *Philol.*, 96, 1944, 290. Píndaro también en *Peán*, 7 b, 13: τυφλαὶ γὰρ ἀνδρῶν φρένες, ὅστις ἄνευθ' Ἑλικωνιάδων...

7 Homero invoca a las Musas cuando ha de dar un detalle preciso que constituye un comienzo de algo (*Il.*, 11, 218; 14, 508; 16, 112), no precisamente, como se ha dicho, «cuando se propone cantar algo nuevo y grande».

8 La alusión a los pastores se comprende considerando que las Musas en un principio cuentan a Hesíodo entre los ignorantes pastores, y luego, al entregarle el laurel, lo levantan por encima de ellos. Cf. WALTER OTTO: *Varia Variorum*, «Festgabe für K. Reinhardt», 1952, 51.

el cetro de laurel y le inspiran para que cante «el pasado y el futuro» [9]. Hesíodo no espera ya de las Musas simplemente que le representen de una manera viva lo acaecido, lo cual se efectuaría sólo en el momento en que el poeta fuera a narrar algo determinado. Hesíodo dice que «una vez» le enseñaron las Musas el canto sobre el monte Helicón. El conjunto de su capacidad poética es el don y gracia que él ha recibido de las Musas. Con todo, él mantiene también que quiere relatar lo real, y por lo real entiende él una suma de hechos concretos. El se sabe elegido y aun superior a los demás poetas; pero su superioridad es un don de las diosas. Las mismas Musas dicen que saben muchas mentiras que se parecen a la verdad; con ello alude Hesíodo evidentemente a los poetas que dicen recibir de las Musas cosas que no es posible que un hombre conozca con exactitud. Pero su arte es distinto; a él le enseñan las Musas la verdad. Su vocación por las Musas es algo nuevo; las Musas que le hablan a él son las Musas tradicionales, pues tienen rasgos que corresponden más bien a las Ninfas, las vírgenes que en la soledad perturban la mente de los hombres. Los νυμφόληπτοι, los cogidos por las Ninfas son hombres atacados de locura y fuera de sí [10]. Hesíodo es el primero de los poetas que se encuentra como un extraño entre los hombres; él no puede colocarse en ninguno de los dos grupos que conoce, ni entre los cantores homéricos, ni entre los pastores de su tierra. La novedad de su mensaje procede de que él intenta unir estos dos mundos; como siempre, lo nuevo tiene origen en el choque de contrarios.

El representar las historias heroicas del pasado no era para Hesíodo «verdad» en el sentido de que fuera cosa digna de la Musa que le informaba. En las circunstancias en que él

---

9 Esto está tomado de las palabras de *La Iliada* sobre el vidente Calcas, 1, 70, «quien sabía el pasado, el presente y el futuro». Hesíodo lo toma literalmente en el verso 38 y lo relaciona con las Musas. Sólo esto denota ya en qué tono habla él de sí mismo.

10 K. LATTE, en su trabajo sobre la *Consagración poética de Hesíodo* («Antike und Abendland», 2, pp. 152 sigs.) explica la descripción hesiódica hasta en los menores detalles, mostrando que Hesíodo relaciona a las Musas con las Ninfas, separándose en esto de la poesía cortesana del Asia Menor.

se encontraba, el «pasado, presente y futuro» que tenía importancia estaba en el hecho de que el hombre tenía que vivir una vida azarosa entre los poderes de la luz y de las tinieblas [11]. Para entender esto le ayudaron a él las Musas. Lo que otros cantaban debió de parecerle a él mentira o locura [12]. Hay así una relación entre el hecho de que Hesíodo se sienta como un hombre singular, y el de que exprese de una manera singular la verdad. Su subjetividad está en su peculiar poder de captar la objetividad. Con ello su saber se queda en un camino intermedio entre el saber divino de las Musas y el saber humano de los locos.

Hacia el año 500, Jenófanes evoca la invocación a las Musas del Catálogo de las naves (fr. 34) [13]: «Nadie ha visto jamás la clara verdad, y nunca habrá nadie que haya visto (es decir, que sepa) lo que yo declaro acerca de los dioses y de las demás cosas; pues aunque uno lograra decir lo que es absolutamente verdadero, él no lo sabría. En todas las cosas no hay más que apariencia».

Los hombres han visto poco, y por esto saben poco; esto es lo que Jenófanes ha aprendido de Homero. Pero él expone con mayor precisión el contraste entre el conocimiento fidedigno y el que no lo es. Nadie sabe lo σαφές, lo claro, lo evidente; sólo el δόκος, la apariencia, se ofrece al hombre; es lo único que se encuentra en todas las cosas. Homero distinguía entre el conocimiento exacto del testigo ocular —fuese Dios u hombre—y el del que sólo conocía de oídas; para Jenófanes, en cambio, el conocimiento humano es esencialmente engañoso. El fragmento 18 de Jenófanes expresa el nuevo concepto de saber que aquí se presenta: «Los dioses no han revelado a los mortales desde un principio todas las cosas, sino que con larga búsqueda van encontrando los hombres poco a poco lo mejor.»

Aquí nos encontramos con una idea nueva: los hombres van conquistando con esfuerzo propio su saber, de suerte que aunque no lleguen al conocimiento perfecto, pueden, sin embargo,

---

11 Sobre este rasgo fundamental de la *Teogonía*, cf. DILLER: *Antike und Abendland*, 2, pp. 140 sigs. K. LATTE: l. c., pp. 161 sigs.

12 Cf. DILLER: l. c., pp. 141 sigs.

13 Cf. H. FRÄNKEL: *Dichtung und Philosophie*, 433.

ir encontrando siempre algo mejor. Mientras que Hesíodo se encontraba a medio camino entre el saber humano y el divino, aquí adquiere importancia por primera vez la actividad y el esfuerzo del hombre por tender un puente entre lo humano y lo divino.

Jenófanes es un rapsoda. Antes de él, el guerrero Tirteo había proclamado la virtud propia de su profesión, el valor, como la única virtud verdadera frente a las falsas virtudes de otras profesiones: Solón, el legislador, había ensalzado la justicia como la virtud fundamental. De la misma manera, Jenófanes, el rapsoda, pone la virtud propia de su profesión, la *sophia* o sabiduría por encima de las pretensiones de otras formas de vida y otras actividades (fr. 2). Al mismo tiempo, fiel a la tradición homérica de los rapsodas, él sabe que el conocimiento del hombre es inseguro; y, sin embargo, él sabe de sí mismo, como sabía Hesíodo, que se está levantando sobre su propia naturaleza para anunciar una particular verdad. Ya antes, Arquíloco y Safo tuvieron conciencia de estar predeterminados por sí mismos —no por una divinidad como Hesíodo— para poder dar un juicio personal sobre el valor de las cosas. De todo esto resulta en Jenófanes un concepto nuevo: la sabiduría es el bien más precioso del hombre; nuestro conocimiento es de suyo nebuloso; pero puede ser clarificado con el esfuerzo propio.

El conocimiento que Jenófanes busca es distinto del que habían buscado hasta entonces los rapsodas. Ya desde Homero había existido la preocupación por lograr un concepto claro del orden del mundo. Pero alrededor del año 600 se había llegado en diversos terrenos a la búsqueda de principios uniformes que permitieran comprender mejor lo aparentemente confuso e indeterminado. Tirteo y Solón proponían una virtud; Safo, su valor único frente a lo que otros estiman (fr. 27 a). De manera semejante en el Asia Menor proclamaba Tales que el agua es el principio único del que proceden todas las cosas. Jenófanes no hace sino seguir en la misma tradición —en la que le habían precedido Anaximenes y Anaximandro— cuando pregunta por la verdadera realidad de las cosas del mundo. Tanto la pregunta de Safo como la de Tales lle-

vaban a una distinción entre lo real y lo aparente, lo esencial y lo transitorio. El rapsoda Jenófanes relaciona esto con su concepción de la falibilidad del saber humano: «los mortales imaginan...», dice él, refiriéndose a una falsa opinión (fr. 14). «En todas las cosas no hay más que apariencia» (fr. 34), mientras que por el contrario sólo el dios conoce la realidad. La palabra que usa aquí Jenófanes, *dokein,* significa a la vez que el mundo exterior es engañoso y que la capacidad del hombre es falible; ambos aspectos se corresponden. Con ello descubre Jenófanes algo que adquiere gran importancia en Parménides, del que pronto tendremos que hablar.

Pero Jenófanes se aparta de la dirección tomada por Tales y se mantiene fiel a Hesíodo; Jenófanes busca lo esencial y lo real no en la materia, sino en lo divino. Esto le lleva a su fructífero descubrimiento: εἷς θεός, «Dios es uno» (fr. 23)[14]. Y Jenófanes intenta superar la multiplicidad de los dioses antropomorfos, y por primera vez se le aparece la divinidad como una unidad que todo lo comprende. Y con todo, el dios que él concibe continúa siendo semejante a sí mismo y a lo que él busca; lo divino es un complemento de lo humano tal como él lo entiende, tal como lo entiende un rapsoda. Si la sabiduría es el más grande bien del hombre, también lo será del dios. Sólo que el saber del hombre es imperfecto, y el del dios será perfecto: οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δὲ νοεῖ, οὖλος δέ τ' ἀκούει «él es todo vista, todo percepción[15], todo oído». El antropomorfismo rudo ha quedado muy atrás. Jenófanes concibe a su divinidad sin los órganos humanos de conocimiento, como el ojo o el oído; el dios percibe las cosas con todo su ser, y la plenitud de esta percepción es la esencia misma de esta divinidad-rapsoda.

Puesto que, según Jenófanes, la sabiduría es la única virtud, la fuerza atlética no tiene valor alguno (fr. 2). Su dios obra «sin esfuerzo», νόου φρενί, por el poder de su inteligencia

---

[14] Con una sorprendente expresión «bipolar», continúa diciendo: «El mayor de los dioses y de los hombres», lo cual muestra que no se interesó mucho por las consecuencias lógicas de su descubrimiento. ¿Se le hubiera escapado lo mismo si hubiera leído a Parménides?

[15] Sobre el significado de νοεῖν en este fragmento, cf. K. v. FRITZ: *Class. Philol.*, 40, 1945, pp. 228 sigs.

(fr. 25) [16]. Así, pues, en el punto de partida de las especulaciones teológicas de Jenófanes no se encuentra la omnipotencia de Dios, sino su sabiduría. En el fragmento 25 se dice expresamente: «Dios sacude» todas las cosas sin esfuerzo, sólo con su pensamiento. Esto recuerda la escena del canto primero de *La Iliada* en que Zeus hace un movimiento de cabeza para asentir a lo que Tetis le pide, y con él hace temblar a todo el Olimpo. Jenófanes no nos dice si Zeus gobierna el mundo según un plan; en cambio, subraya las consecuencias extraordinarias que se siguen del solo pensamiento de Zeus. Quizá todavía entra en juego otra razón; en el fragmento 34, que recuerda la invocación a las Musas del Catálogo de las naves, dice Jenófanes que puede acontecer que un hombre diga algo completamente verdadero (literalmente: algo que se ha cumplido), sin tener conocimiento exacto de ello, en contraposición al dios, que tiene siempre conocimiento perfecto. Esto recuerda ciertas expresiones homéricas, como que una palabra o un pensamiento se cumple (ἔπος τελεῖν, *Il.*, 1, 108, etc.), es decir, se convierte en realidad concreta, lo cual, naturalmente, se dice, ante todo, de deseos o esperanzas que miran al futuro, pero luego también, de una manera más general, con referencia a algo acertado o que «da en el clavo». Pero el dios siempre acierta, siempre alcanza su *telos* [17]. En todo caso, para Jenófanes la divinidad pasa siempre del pensamiento al «cumplimiento», y no al revés, como si la sabiduría divina procediese de su omnipotencia.

Jenófanes dice: «Ni en forma corpórea ni en mente—*noeba*— se parece dios a los mortales» (fr. 23). Clemente de Alejandría, que nos ha transmitido estas palabras, saca la conclusión de que Jenófanes concebía ya a dios como ser incorpóreo. Pero otros testimonios muestran que, siguiendo viejas especulaciones cosmológicas que atribuían a la Tierra, al Océano y al mismo Cosmos la figura perfecta esférica, Jenófanes concebía

---

[16] La extraordinaria expresión νόου φρενί se puede explicar considerando que νόῳ por sí mismo significaría «con el propósito». Jenófanes necesita algo como un órgano, y toma el órgano que puede concebirse de la manera menos corporal posible.

[17] *Il.*, 19, 90. Cf. otros pasajes en H. GUNDERT: *Pindar und sein Dichterberuf*, pp. 113 sigs. y n. 63.

también a Dios en forma esférica, como una bola que lo abarca todo y permanece en un inmóvil descanso (fr. 21 A, 31, 3-9 Diels). Aunque Jenófanes fuera el primero en concebir el saber humano como fruto de la investigación personal, se queda a medio camino en la búsqueda de la pura inteligencia. Sin embargo, es importante el que los dioses ya no tengan para él forma humana, como naturalmente tiende a creer la conciencia ingenua. Su actividad inquisitiva le permite superar la recepción de impresiones meramente pasiva. Su dios pierde actividad vital en la misma proporción en que atribuye esta actividad de naturaleza espiritual al hombre; el dios «permanece siempre en un mismo lugar, sin jamás moverse, y no es propio de él andar de una parte para otra», a la manera como los dioses de *La Ilíada* vienen a la tierra e intervienen en las cosas de los hombres. Por otra parte, cuanta más importancia se da a la actividad del hombre, cuanto más se entrega éste a inquirir e investigar, tanto más predominarán los intereses teóricos sobre los prácticos, y el hombre se esforzará por asemejarse a este dios que en su tranquila existencia ve y sabe.

Jenófanes evidentemente cree que él mismo se puede levantar sobre la común «opinión» de los hombres; pero no nos dice de qué manera el hombre puede con su investigación participar en el saber divino, o, al menos, nada encontramos sobre esto en los escasos fragmentos que de él poseemos. Para sus sucesores fué ésta una cuestión fundamental.

Por el mismo tiempo que Jenófanes, nos dice Hecateo lo que él considera verdadero frente a la ordinaria opinión de los hombres. Sus historias comenzaban así: «Esto dice Hecateo de Mileto: Yo escribo estas cosas como me parecen a mí ser verdad, pues las historias de los griegos son a mi parecer numerosas y ridículas.» «Como me parece a mí ser verdad»; la paradoja de esta expresión no parece haber dado quebradero alguno de cabeza a Hecateo. El pasa, con cierta ligereza por las dificultades teóricas, como, por ejemplo, por qué lo que a él le «parece» ha de ser lo verdadero. El tiene un conocimiento inmediato y exacto de por qué las historias de los griegos son ridículas; en ellas se narran cosas que van contra la experiencia ordinaria. Su ciencia es la ciencia sólida del testigo

ocular, y en ello no hace sino seguir la tradición jonia. Pero él ya no cree que un saber divino pueda venir en socorro de la ciencia humana. El hombre se ha hecho independiente y busca por sí mismo la verdad. Habiendo eliminado de antemano lo maravilloso, Hecateo puede suplirlo en los lugares adonde no llega su conocimiento con reconstrucciones plausibles. Así encontramos explicaciones racionales de los mitos, o lucubraciones sobre la hermosa estructura simétrica de la tierra, rodeada por el océano y repartida en partes iguales entre Europa y Asia. Pero, como suele acaecer con tales hombres confiados, sus sucesores —aun el mismo Herodoto (4, 36)— pensaron pronto que sus historias eran tan ridículas como las de los griegos que él mismo ridiculizaba. Pero tuvo el mérito de hacer progresar el saber tal como él lo concebía. El considera todavía más radicalmente que Jenófanes que el saber es el fruto de la búsqueda, no un resultado casual, como el saber de Ulises, «que había visto muchas ciudades», ni siquiera una búsqueda tranquila como la de Solón, el primero de quien se dice (Herod., 1, 29) que salió a correr mundo para aprender; Hecateo sale de viaje científico según un plan determinado y con la finalidad de obtener el máximo de experiencia, así como una idea sistemática de la tierra y de la historia y los usos de los hombres. El se entrega todavía con más ardor que Solón a la «teoría», es decir, a aprender por experiencia propia, y por esto su actividad en aras de esta «teoría» es todavía mayor que la de Solón.

El celo por la investigación continúa en Herodoto. Para él la experiencia es evidentemente el fundamento del saber, por lo cual distingue lo que él mismo ha visto, lo que ha oído de testigos oculares y lo que él ha captado por rumores. Con esto se completa lo que había sido esbozado en el Catálogo de las naves.

Contra este entusiasmo por la múltiple experiencia, tan extendido en la Grecia arcaica y que perdura hasta la época clásica, el primero que levanta una voz hostil es Heráclito, de quien ya hemos citado la frase según la cual el hombre comparado con los dioses no tiene conocimiento alguno. «El haber aprendido muchas cosas —πολυμαθίη— no enseña a tener inteligencia —νοῦς—; de lo contrario, lo hubiera enseñado a He-

síodo y a Pitágoras, lo mismo que a Jenófanes y Hecateo» (fr. 40). El rechaza, pues, lo que los cantores homéricos y Hesíodo habían considerado como saber divino de las Musas, así como lo que luego constituyó el término de la búsqueda del hombre. El mismo Jenófanes, a pesar de la múltiple experiencia de su vida nonagenaria y de su dios «conocedor por experiencia», buscaba precisamente en esta divinidad el principio único y esencial de todo. Heráclito da a la cuestión un enfoque nuevo al concebir la divinidad como puro espíritu, como el uno al cual ha de tender necesariamente el entendimiento humano. En vez del saber extensivo, defiende él el saber intensivo: «Una es la sabiduría: comprender aquella inteligencia que lo gobierna todo en todas las cosas» (fr. 41). La divinidad ya no posee una extraordinaria memoria, de la que puede hacer participantes a los hombres. La búsqueda del hombre ya no ha de desparramarse por todos los confines. Ciertamente, Heráclito afirma que el hombre filosófico, es decir, amante de la sabiduría, ha de investigar muchas cosas (fr. 35), y añade: «Lo que ofrece algo para ver, para oír, para conocer, esto es lo que yo estimo» (fr. 55), a lo que parece en contraposición a lo invisible, al objeto de pura especulación. Pero al mismo tiempo, «los oídos y los ojos son malos testigos para los hombres que tienen el alma bárbara» (fr. 107), es decir, un alma que no entiende el lenguaje que le hablan los sentidos. Toda experiencia, por necesaria que sea, no tiene valor alguno si no contribuye a la comprensión intensiva del Logos, del sentido que está latente en todo lenguaje y que constituye el objeto de toda locución significativa.

Heráclito no se siente menos orgulloso que Hecateo de su saber superior; pero para él la medida del saber no está en la experiencia humana, sino que, como Jenófanes, tiene la convicción de participar en la ciencia divina y de comprender lo divino en el mundo mejor que el vulgo. Este elemento divino está en lo profundo del alma; cada uno puede manifestarlo en el lenguaje, con tal que éste sea parte del Logos universal. Así, pues, la investigación de Heráclito no se dirige hacia fuera por el camino de la experiencia, como la de Jenófanes y Hecateo. El dice: «Yo he buscado dentro de mí» (fr. 101). Pero cuando el ideal del saber divino ya no es el de las Musas

que se hallaban presentes a todos los acontecimientos y lo habían visto todo, ni es tampoco el del dios de Jenófanes que era todo experiencia, la necedad de los hombres sobre la que Heráclito quiere levantarse tampoco es la misma que habían concebido sus predecesores. Los hombres no viven despiertos; están como dormidos (fr. 1, 73, 89), o bebidos (fr. 117), o son como niños (fr. 70, 79, 121), o, como dice frecuentemente, como aminales (fr. 4, 9, 13, 29, 37, 83, 97).

Con ello el hombre queda en un lugar intermedio entre los animales y dios. El principio único y viviente del que todo el mundo está penetrado es a la vez principio de vida y de inteligibilidad. Como principio inteligible, tiene diferentes grados que se reflejan en el *nous* perfecto de la divinidad y en el más limitado de los hombres. Como principio vital, comprende lo mismo los hombres que los animales, a la manera como, según la concepción antigua, el *thymós* de un león puede residir en un hombre. De esta forma puede Heráclito establecer la proporción según la cual el animal es al hombre lo que el hombre es a dios. El no cree que el nombre llegue al conocimiento de este Logos a través de una unión mística; simplemente no da método alguno para llegar a él; sólo exhorta a estar alerta, a escuchar a la voz de la Naturaleza (fr. 112); puesto que lo penetra todo, el Logos puede hablar desde cualquier ser particular; pero al mismo tiempo está «separado de todas las cosas» (fr. 108), pues las trasciende todas. Hay sucesos particulares que revelan el secreto y la tensión de la vida, y en ellos puede el hombre llegar a captar lo divino.

El médico Alcmeón, discípulo de Pitágoras, comenzó su tratado sobre la Naturaleza con estas palabras: «Acerca de las cosas invisibles los dioses tienen certeza, pero los hombres sólo pueden hacer conjeturas.» La vieja oposición entre el saber humano y el divino se conjuga aquí con la oposición entre lo visible y lo invisible; la idea que está en el fondo de esta concepción es que el hombre puede tener conocimiento propio de las cosas visibles, pero sólo los dioses conocen las invisibles, o, con la expresión literal de Alcmeón, las «no aparentes». Como en Homero y en Jenófanes, sólo lo que se ha visto se «sabe» con toda propiedad y con claridad, σαφές. Pero lo «no visto»

no es, como para Homero, meramente lo que se sabe de oídas, ni lo que pertenece al terreno de la suposición y la mera apariencia, como para Jenófanes, sino que es lo «no evidente», o, mejor, lo «todavía no evidente», pues Alcmeón enseña un camino por el cual el hombre puede llegar, aunque sea de manera imperfecta, al conocimiento de lo invisible. Este camino es la conjetura, la deducción a partir de ciertos datos indicadores. Este es un camino distinto del de Heráclito, aunque también para éste los signos sensibles llevaban al conocimiento de lo invisible. Estos signos son para Heráclito manifestaciones en las cuales el sabio puede descubrir toda la profundidad de la vida, mientras que Alcmeón toma la multitud de signos sensibles como fundamento del conocimiento de la invisible, no por medio de una genial intuición, sino por un proceso analítico y metódico. Su procedimiento es psicológico y fisiológico, de acuerdo con su mentalidad empírica, y se basa en el examen de las percepciones de los sentidos y de la inteligencia. Según él, la percepción sensible, τὸ αἰσθάνεσθαι es común a los hombres y a los animales, mientras que la inteligencia, τὸ συνιέναι sólo es propia del hombre. El descubre la función del cerebro, que es la de transmitir las percepciones sensibles, de donde resultan la memoria y la opinión, μνήμη καὶ δόξα, y, una vez que éstas se han afirmado, el conocimiento (A 11, Diels, = Platón, Fedón, 96 b). Por tanto, también él, como Heráclito, considera al hombre como un término medio entre los animales y la divinidad. Pero mientras Heráclito sólo habla de grados distintos de inteligencia en los animales, los hombres y los dioses, de suerte que se puede establecer entre ellos una proporción, Alcmeón concibe más bien tres distintos conocimientos de naturaleza distinta; los animales con su percepción sensible sólo captan las apariencias; la divinidad puede captar aun lo invisible; el hombre, en cambio, puede relacionar las percepciones sensibles y deducir o conjeturar a partir de ellas lo invisible. Con ello, la investigación, que Jenófanes había señalado por primera vez como camino para llegar más allá del conocimiento humano ordinario, entra por una vía metódica. Fué un médico, acostumbrado a diagnosticar la enfermedad a partir de los síntomas, el que formuló de una manera universalmente válida los

principios que regían su actividad médica. A partir de éstos, otros médicos posteriores, como Empédocles y los hipocráticos, desarrollaron el llamado método inductivo. Nos hallamos ante el alumbramiento de la ciencia empírica [18].

El completo desarrollo de esta ciencia empírica no tuvo lugar hasta tiempos recientes; si no se logró en la antigüedad, se debe en gran parte a Empédocles, el cual dejó de lado el conocimiento «humano», es decir, la experiencia sensible, e intentó buscar un camino directo para obtener el conocimiento «divino». También él dice que los hombres «no saben» (fr. 6, 4), y afirma con Jenófanes que el conocimiento humano sólo es de apariencias (fr. 1, 30): «en las opiniones de los mortales no hay garantía de verdad». Como Alcmeón, también el tiene sus ideas sobre la manera como el hombre puede pasar de su turbio conocimiento humano al conocimiento de la verdad, pero su método es exactamente el contrario al de aquél; no es el esfuerzo humano, no es la búsqueda y la investigación empírica lo que lleva al conocimiento, sino que es la divinidad la que revela al hombre la verdad. Nos encontramos de nuevo con ideas familiares a Homero y a Hesíodo, y aún más antiguas que ellos; son las ideas de los poetas primitivos, que suelen ser al mismo tiempo profetas y sacerdotes [19].

Lo mismo que Hesíodo, Parménides declara al principio de su obra que es la divinidad la que le ha llevado a la ciencia. Pero en vez del relato fuerte y realista de Hesíodo, nos da un cuadro solemne y patético, para el que debió de servirle de modelo alguna pieza de lírica coral, como lo denotan muchas analogías con uno de los poemas de Píndaro [20]. Hesíodo relata exactamente lo que le aconteció en el Helicón, cómo le habla-

---

18 Cf. W. Jaeger: *Paideia*, ed. esp., 410: «El empirismo filosófico de los tiempos nuevos es hijo de la Medicina griega, no de la Filosofía griega.» Cf. también el trabajo de Cornford ya antes citado, p. 195, n. 2. Sobre el método de Alcmeón y de los médicos, cf. O. Regenbogen: *Quellen und Studien zur Geschichte der Mathematik*, vol. I, 1930, pp. 131 sigs., y H. Diller: *Hermes*, 67, 1932, 14.

19 Cf. Cornford: *Principium Sapientiae*, pp. 118 sigs.

20 *Olimp.*, 6, pp. 22 sigs. Cf. H. Fränkel: *Nachr. d. Gött. Ges.*, 1930, pp. 154 sigs.

ron las Musas y le entregaron la rama de laurel. En cambio, Parménides proclama en tono solemne:

> «Las yeguas que me llevan me conducen hasta donde quiere mi deseo, pues las diosas me han puesto en la gran carrera de palabras que lleva al hombre sabio a todas las ciudades. Por este camino me llevan...»
>
> (Fr. 1. Diels.)

Este es su viaje hacia la luz y la revelación[21]. Esta introducción nos quiere describir una revelación que es para Parménides de mayor importancia que la consagración de Hesíodo por las Musas. A Parménides las vírgenes divinas, las Helíadas, lo conducen a la presencia de la diosa que ha de revelarles la verdad del Ser. Este Ser tiene atributos divinos: «ni ha nacido ni es perecedero» (fr. 8, 3). Junto a estos atributos, que Homero aplica a los dioses y que los filósofos de la naturaleza han aplicado también al cosmos y a su principio, aparecen las propiedades de la divinidad de Jenófanes: «todo miembro es inconmovible». Mucho más que Homero o que Hesíodo, para no hablar de Jenófanes, Parménides experimenta una gran emoción religiosa ante el hecho de que le sea concedido al hombre el saber divino y el conocimiento del supremo Ser. Sin duda, hay que creer que actuaban en el pensador eleata las corrientes religiosas de su patria, en el sur de Italia.

Puede parecer a primera vista extraño que Parménides, para quien el conocimiento de la verdad es cosa de la inteligencia pura, se deje arrastrar así por la emoción religiosa. Pero, según Parménides, el hombre no llega al conocimiento del Ser Unico a la manera de Alcmeón, por ascensión desde el conocimiento sensible hasta el conocimiento de lo invisible, sino por una suerte de gracia o don, como a él mismo le ha sido concedido. La diosa le saluda al llegar a la puerta de la luz: «Salve, pues no fué un mal hado el que te puso en este camino» (fr. 1, 26). Es su destino, la buena suerte que le ha tocado, lo que le permite subir a un conocimiento que está por encima

---

21 Algunos detalles del texto son discutidos por los críticos. Para la interpretación, ver más en detalle H. FRÄNKEL, l. c.

de todo conocimiento humano. Pero entonces, ¿cómo pudo él mismo haber comenzado su jornada como «hombre sabio»? (1, 3). De la misma manera que en *La Odisea* el aedo Femio se considera como autodidacta, pero al mismo tiempo dice que su arte es un don de las Musas, así Parménides está orgulloso de su propio saber, pero al mismo tiempo atribuye su ilustración a la divinidad [22]. Además, la diosa no exige una confianza ciega como condición de la revelación, sino que dice: «No te confíes a la experiencia sensible, sino que has de juzgar con tu *logos* la prueba discutida que yo he manifestado» (fr. 7). Como ya ocurría en Homero, la divinidad no impone silencio al pensamiento humano, sino que, al contrario, le induce a expresarse verbalmente.

Para recibir la verdad se requieren en el hombre ciertas disposiciones: «según sea la mezcla de miembros (órganos) falibles que tiene cada hombre, así será su inteligencia» (fr. 16). Parménides, pues, considera que un hombre puede estar más o menos preparado para la recepción de la verdad. Como Heráclito, o como Hesíodo en su encuentro con las Musas, supone que puede haber hombres necios que no están dispuestos para recibir el conocimiento divino, y así, siguiendo el hilo de las ideas de Alcmeón, presenta una razón de tipo anatómico para explicar la diversidad intelectual de los hombres; la inteligencia —*nous*— es lo que permite a los hombres pensar y participar del conocimiento divino, pero la experiencia sensible no permite más que el conocimiento humano de las apariencias. El explica también cómo lo aparente puede llegar a tener valor (1, 31); pero sobre esto no puede hablar más que con probabilidad (8, 60).

La divinidad lleva a Parménides al pensamiento «puro», y con él puede llegar a comprender el Ser puro. Mientras que Alcmeón, partiendo de la percepción sensible propia del conocimiento humano, avanza, diríamos nosotros, inductivamente, hasta el conocimiento de lo invisible, la diosa de Parménides le enseña a dejar de lado como cosa engañosa toda percep-

---

22 Cf. H. FRÄNKEL: l. c., pp. 164 sigs. VERDENIUS: *Parmenides*. Groningen, 1942, pp. 12 sigs.

ción sensible y todo el devenir que con ella se capta. Ella no declara camino alguno ordinario para pasar del saber humano al divino; sólo una vez que se ha llegado al gran conocimiento del Ser, deduce de él todas las verdades sobre pensar y ser, sobre ser y no ser, etc. Así es como se descubre el mundo inteligible con sus peculiaridades.

Las dos vías de la investigación que acaban de descubrirse y cuyo desarrollo subsiguiente podemos seguir, la de Alcmeón y la de Parménides, se encuentran juntas de una manera curiosa en el *Simposio* de Platón. Diotima en su discurso señala primero el camino que va de la multiplicidad de apariencias a la idea que comprende el Uno; pero en el último estadio se revela el saber divino; el Uno, el Inmutable, que es, como en Parménides, el último fin. Pero por más que se encuentre el eco de Alcmeón y de sus sucesores, por una parte, y de Parménides, por otra, la concepción platónica, bajo el influjo de Sócrates, ha dado a estas ideas un aspecto totalmente diverso.

En la cuestión que tratamos, Empédocles no aporta nada fundamentalmente nuevo. También él parte de la idea de que la percepción sensible es en el hombre imperfecta (fr. 2). Los órganos de los sentidos son sumamente limitados, y reciben el impacto de muchas cosas viles, que hacen romo al pensamiento [23]. Durante su vida, el hombre ve poco, muere pronto y sólo tiene certeza acerca de las pocas cosas con que casualmente ha topado en la vida. ¿Quién puede afirmar que ha encontrado el todo? El todo no lo puede ver el hombre, ni puede oírlo, ni puede percibirlo por la mente —*nous*— [24]. Sigue luego una invocación a los dioses, con la cual se levanta sobre el «pensamiento mortal» (fr. 2, 9, y fr. 3), y una plegaria a las Musas para que le revelen cuanto es dado comprender a los hombres. Aquí hay influencia de Parménides. Pero al punto se vuelve decididamente atrás, resuelto a hacer uso de todos los sentidos para adquirir el máximo de percepciones que le permitan descubrir

---

[23] El hombre no puede ὀξὺ νοεῖν, como se dice en la *Ilíada*, 3, 374. Cf. fr. 11.

[24] Cf. el fragmento 3, 24, ya citado de Jenófanes: «la divinidad es todo vista, todo inteligencia, todo oído...»

el secreto de la Naturaleza, siguiendo fundamentalmente los principios de Alcmeón.

Así habla Empédocles en su libro *Sobre la Naturaleza.* Pero en las *Purificaciones*, donde se presenta más como sacerdote y médico que como filósofo o científico, su manera de hablar es muy distinta. «Yo ando entre vosotros, no ya como mortal, sino como dios inmortal» (fr. 112). Aquí, de una manera todavía más clara que en Parménides, se puede discernir el influjo de las ideas religiosas de la Magna Grecia, donde se veneraba al hijo de la musa Calíope, Orfeo, como cantor divino; en sus misterios, según se creía, se obtenía el conocimiento de lo divino. Este es el caso más extremo en la Grecia arcaica de un hombre que pretende poseer saber sobrehumano, levantándose así por encima de los demás mortales. Pero la idea de que los misterios proporcionaban el conocimiento de lo divino estaba muy esparcida, y se puede decir que, junto con los motivos ya mencionados, ejerció influjo en el mismo Simposio de Platón, pues Diotima dice enseñar a Sócrates los misterios de Eros [25].

Hasta aquí se deja sentir el influjo de la vieja distinción épica entre saber humano y saber divino; este influjo determina en parte la manera cómo los filósofos presocráticos descubren y plantean el problema del conocimiento. Sócrates, por el contrario, parte de posiciones totalmente diversas; pero, con todo, también él habla, si no nos engañan las noticias que tenemos de su enseñanza, de saber humano y saber divino, aunque en un sentido distinto del de sus predecesores.

Jenofonte dice en sus *Recuerdos* (1, 1, 11 sigs.) que Sócrates no se preocupó del origen del mundo o de las leyes de los astros, sino que en vez de ocuparse en tales cosas divinas creía él mejor ocuparse ante todo en las cosas humanas [26]. Los hombres nunca podrían descubrir la verdad de aquellas cosas, y es evidente que todos los investigadores tienen opiniones distintas acerca de ellas. A fin de cuentas, ¿qué utilidad tiene el cono-

---

25 CORNFORD: *Principium Sapientiae,* passim.

26 Esta limitación de intereses a lo humano se revela ya en la sentencia de Protágoras: «El hombre es la medida de todas las cosas.» Cf. A. RÜSTOW: *Ortsbestimmung der Gegenwart,* 2, 114.

cimiento de las leyes de la Naturaleza? El hombre no podrá cambiar los vientos, la lluvia o las estaciones; en cambio, ocupándose de lo humano, de la piedad, de la belleza, de la justicia, el sabio podrá adquirir la virtud.

En la *Apología* de Platón (20 d) dice Sócrates que él sólo posee conocimiento humano, mientras que otros —se refiere a los que se dedican a las especulaciones cosmológicas— poseen una ciencia sobrehumana [27].

A nosotros nos suena extraño que Sócrates ponga las cuestiones de filosofía natural entre las cuestiones divinas, y las éticas entre las humanas. Ello se debe no sólo a que los objetos más perspicuos de la especulación cosmológica son las estrellas y otros fenómenos naturales que la creencia popular suele tener por divinos [28], sino también a que los antiguos cosmólogos con frecuencia habían pretendido levantarse por encima del conocimiento de los hombres. Según Sócrates, también los poetas poseen este conocimiento, que él ironiza [29], pues de hecho, aunque en forma modesta a los comienzos, desde los tiempos de Homero se habían atribuído a sí mismos tal saber. Así, pues, Sócrates rompe con la tradición cuyo proceso hemos ido siguiendo a partir de Homero, y, en la expresión atinada de Cicerón, hace volver a la filosofía del cielo a la tierra. El deja de lado tan completamente como su contemporáneo Tucídides todo lo que se refiere a mitos y leyendas, y como éste pretende alcanzar la verdad sólo con medios humanos.

La distinción entre saber humano y divino había sido hecha en el terreno de la percepción sensible, y había ayudado a distinguir entre la apariencia y la realidad, por más que esta

---

27 Sócrates exigía ocuparse primero de las cosas humanas para poder pasar luego a las divinas, como se muestra en la historia de Sócrates y el indio en *Aristoxeno*, fr. 53, Wehrli. A esto contradice *Jen. Mem.*, 1, 4, precisamente el capítulo que ha sido atribuído a Diógenes de Apolonia por Theiler, *Zur Geschichte der teleolog. Naturerklärung.* Cf. también Antístenes, en Temístocles, *Pero Aretes*, Rh. Mus., 27, 450, y el comentario de K. Joel, *Der echte und der Xenophontische Sokrates*, 2, 212, 479, 864.

28 Pueden verse ejemplos de ello en E. R. Dodds: *Journ. of Hell. Stud.*, 65, 1945, 25.

29 Cf. *Plat. Apol.*, 22 b, y, sobre todo, el *Ión*.

distinción fuera hecha con matices diversos por Heráclito, Alcmeón y Parménides. Del esfuerzo por relacionar el reino de lo humano con el de lo divino surgieron las formas primeras de inducción y de deducción. Pero todo tomó un aspecto nuevo cuando Sócrates intentó abordar la cuestión con su método dialéctico, buscando una inteligencia convincente que sólo se basara en el pensamiento y en la palabra del hombre.

9

LA APARICION DE LA CONCIENCIA HISTORICA

La vaga denominación «conciencia histórica» puede comprender cosas muy diversas: la conciencia de la continuidad en el tiempo y de la unidad radical de los acontecimientos, o la conciencia de la importancia del pasado para el presente, o de la interconexión causal de los sucesos, etc. La conciencia histórica y la historiografía correspondiente es algo que no pudo darse en los tiempos primitivos. Para comprender bien su origen, procuraremos discernir los diversos elementos que la componen para investigar luego cómo se combinan en lo que nosotros llamamos «historia» propiamente tal, por ejemplo en Herodoto [1].

Cuando los griegos, y nosotros con ellos, consideraban la poesía épica como la precursora de la historiografía, se fijaban, ante todo, en que Herodoto había tomado muchos motivos de Homero y se refería directamente a él en la introducción programática de su obra. Sólo esto nos daría ya derecho a pregun-

---

[1] Sobre el origen de la historiografía en Grecia, cf. especialmente E. Schwartz: *Geschichtschreibung und Geschichte bei den Hellenen*, «Antike», 4, 1928, pp. 14 sigs.; W. Schadewalt: *Die Anfänge der Geschichtschreibung bei den Griechen*, «Antike», 10, 1934, pp. 144 sigs.; K. Reinhardt: *Herodots Persergeschichten, Gesitige Uberliferung*, 1940; ídem: *Von Werken und Formen*, 1948; Alfred Heuss: *Die archaische Zeit Griechenlands als geschichtliche epoche*, «Antike und Abendland», 2, 1946, pp. 26 sigs.

tar hasta qué punto la épica primitiva puede considerarse como historia.

Desde que Schliemann desenterró las fortalezas de Troya y de Micenas, no se puede dudar de que la leyenda de la guerra de Troya está fundada sobre el recuerdo de tiempos remotos. Muchas cosas que se habían considerado como pura leyenda han tenido que ser aceptadas después de los decubrimientos arqueológicos como auténtica realidad histórica. Con todo, lo que *La Iliada* nos cuenta sigue siendo poesía y mito. La relación entre lo que el poeta canta y el presente que él mismo vive no es histórica, sino mítica; la expedición de Agamenón y la lucha alrededor de Ilión no son acontecimientos pertenecientes a una continuidad temporal que se extienda hasta los tiempos mismos del rapsoda, sino que hay una interrupción que separa al poeta de lo que es materia de su canto. Podían quedar muros ciclópeos o una tumba de Aquiles que dieran testimonio del pasado; pero el poeta no dice nada de cómo se relaciona este pasado con su presente, de la manera cómo se ha operado el cambio de condiciones. Los tiempos viejos aparecen con su propio resplandor frente a los tiempos nuevos. Ciertamente, el pasado tiene influjo en el presente; pero no en el sentido de que el pasado explique la situación histórica presente, sino más bien en cuanto que los héroes y los mismos acontecimientos son como arquetipos a través de los cuales nosotros podemos comprender mejor nuestros propios actos y los ideales a los que debemos conformar nuestros esfuerzos. Esto es característico del pasado mitológico, no histórico; por el contrario, cuando estudiamos la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento o el barroco, estudiamos la historia de nuestro propio tiempo, o, mejor dicho, es el pasado inmediato sentido todavía como algo vivo, lo que es objeto del arte historiográfico [2].

A pesar de esto, el mito griego es más histórico que las tradiciones legendarias que encontramos a menudo en otros pueblos. Cuando hoy un viejo campesino o pastor de Grecia empieza a hablar de las antiguas ruinas abandonadas de su tierra, suele conmenzar: «Aquí vivió una vez un viejo rey que tenía una hija muy bella...» Es el tono que conocemos en los

---

[2] E. SCHWARTZ: l. c., 14.

cuentos alemanes. Pero en la antigua Grecia vivía en el inhóspito rincón de Micenas el rey Agamenón con su perversa esposa Clitemnestra; el cerro del Helesponto era la tumba de Aquiles, etc., es decir, las historias etiológicas se relacionaban con personajes concretos nombrados por sus nombres, de los que se contaban tales o cuales hazañas, y que se presentaban como parte de un ordenado conjunto legendario. Para explicar las huellas de cascos en las rocas de Rosstrappe en el Harz, se decía: «Erase una vez una princesa orgullosa...» Pero cuando en el camino del Istmo a Atenas había una cavidad sobre la roca de un escollo que tenía la forma de un barreño, y debajo del escollo había una piedra en forma de tortuga, o cuando un hueco de una peña parecía como una cama de un gigante, se decía que allí habían vivido los ogros Escirón y Procustes, hasta que Teseo, hijo de Egeo, los mató en su camino hacia Atenas... En toda Grecia, y aun en los lugares más insignificantes, tales historias se convirtieron en leyendas, siempre de una manera uniforme y consecuente y referidas a personas concretas, especialmente a los reyes de los tiempos antiguos y a sus linajes.

Los ejemplos que acabo de mencionar son leyendas etiológicas. En ellas la relación del mito con la realidad presente es más directa que en los casos en que los héroes o los acontecimientos son simples modelos o arquetipos para los descendientes. En tales leyendas etiológicas un hecho concreto presente —por ejemplo, un fenómeno natural o una obra artificial de tiempos pasados, una costumbre o una institución— se explica recurriendo a la historia de su origen. Esto se da particularmente con referencia a objetos singulares y a maravillas curiosas, y en el mismo Herodoto puede verse todavía hasta qué punto el interés por explicar tales curiosidades y peculiaridades podía servir al genuino interés histórico.

Así, pues, los héroes de la saga se revestían de toda clase de aspectos legendarios, y un mundo variadísimo de fábula venía a añadirse a la realidad histórica, en la que las vagas y fluctuantes figuras de la leyenda adquirían contornos más precisos. Hans el valiente, que sale a combatir monstruos, se convierte en Hércules, hijo de Zeus y de Alcmena, reina de Tebas. El navegante perdido en un mar desconocido es Ulises o Jasón.

Los pueblos legendarios de los confines de la tierra se convierten en los pueblos que aparecen en *La Odisea,* en la leyenda de los argonautas o en las historias de Hércules y Apolo.

Hay que pensar que este largo proceso por el que las fábulas y leyendas se convirtieron en saga, constituyendo como una primera fase de «desencantamiento» del mundo, no se produjo sin influjo de la poesía épica. Por lo menos, los monumentos figurativos atestiguan, como ha mostrado particularmente Roland Hampe[3], que las figuras de la saga llegaron a ser figuras vivas para los griegos debido al influjo de la épica. Las primeras «historias» representadas en el arte figurativo son exclusivamente, o casi exclusivamente, historias de la saga, y esto se debe evidentemente al influjo de los poemas épicos. *La Iliada* hace que muy pronto los decoradores del bronce o de la cerámica quieran también proclamar con su arte la grandeza de los héroes. Si se dió en Grecia una tradición legendaria popular que no sufriera la influencia de la saga heroica, hay que decir que tal tradición nos es desconocida.

En *La Iliada* aparecen con particular relieve algunos rasgos que anuncian la *historia* posterior. Ello se debe a que los principales elementos etiológicos de la saga no son aquí curiosidades naturales, usos rituales u otras costumbres, sino monumentos que daban un testimonio impresionante de un gran pasado. Las fortalezas arruinadas de la época micénica mantenían vivo el recuerdo de un tiempo en el que había habido hombres evidentemente más fuertes y más famosos que los de los más modestos tiempos presentes; y, puesto que tales testigos del pasado se levantaban en toda Grecia y aun más allá en las costas de Asia, su influencia se extendía sobre extensas regiones; ellos proclamaban la grandeza de la historia que había tras de sí.

Pero si el recuerdo de los habitantes de estas viejas murallas no se perpetuó en el tono legendario de labriegos y pastores, el de «érase una vez un viejo rey...», se debió a que existía una sociedad aristocrática con una tradición que veía en los héroes del ciclo troyano los antepasados de sus propios reyes y nobles, y el recuerdo histórico se conservaba en relación con

---

[3] *Frühe Griechische Sagenbilder.* Atenas, 1936.

la gloria de los antepasados. Como elemento primordial de la herencia indogermánica, lo más grande a que puede aspirar un guerrero es la gloria inmarcesible, el κλέος ἄφθιτον; y por esto la función del poeta es la de conservar la memoria de las grandes hazañas o de los grandes héroes [4]. La fama extendida, εὐρύ, lo más grande que hay bajo el cielo, μέγιστον ὑπουράνιον, inextinguible, ἄσβεστον, levanta al hombre por encima de sí mismo, por encima del tiempo y del espacio. Esta fama que desde los tiempos primitivos es proclamada por los cantos heroicos en las reuniones de hombres, glorifica no sólo a individuos particulares, sino a todo su linaje, de suerte que es importante conocer la cadena genealógica que va de los abuelos a los nietos. La importancia que esta preocupación por la gloria tuvo en la formación de la conciencia histórica, se muestra en el hecho de que los héroes homéricos se paran a veces a pensar cuál será la fama con que sobrevivirán en los tiempos venideros [5].

La genealogía era además la prueba con que los linajes defendían sus pretensiones a un origen divino; pero tenía que ser una genealogía continua en la que se probase que la corriente vital de la descendencia legítima no había sido interrumpida. El recuerdo de las generaciones sucesivas hasta llegar a un antepasado divino, constituía, como puede verse en Hecateo y Herodoto el armazón cronológico fundamental para fijar los hechos históricos. En Homero es evidente que tiene menos importancia la relación de los héroes del pasado con los nobles del tiempo presente, aunque a veces sobresalen de diversas maneras ciertos datos genealógicos de los héroes; por ejemplo, los datos que se nos ofrecen sobre Eneas muestran que el poeta tiene en él un interés singular. Con todo, no son las hazañas de un héroe particular ni la fama de un linaje lo que llena el marco de *La Ilíada*, sino una amplia gama de sucesos que son resultado de la colaboración de muchos, a saber, la gran expedición de los griegos contra Troya, la cual constituía un gran acontecimiento histórico que se conservó en

---

4 J. WACKERNAGEL: *Philologus*, 95, 1943, 16.

5 Así, Helena en *Il.*, 6, 757; Aquiles en *Il.*, 9, 413. Cf. A. HEUSS: *Antike und Abendland*, 2, 1946, 38.

la memoria de Grecia durante todo el período prehistórico, aunque fuera con rasgos imprecisos.

Acabamos de decir que el poeta épico primitivo estaba separado de estos tiempos prehistóricos por un gran lapso de tiempo, y que no tenía conciencia de una continuidad temporal en la que gradualmente se pudiera señalar el cambio desde las antiguas condiciones heroicas hasta las circunstancias presentes. Faltaba un lazo entre el «entonces» y el «ahora». Sin embargo, la gloria de los antepasados y la legitimidad de la descendencia es, podríamos decir, algo permanentemente presente. Se trata de una relación con el pasado característica de la mentalidad mítico-etiológica; un suceso individual o una cadena de sucesos, como la educación de los hijos por los padres, es la «causa» de una determinada situación presente. Pero este suceso se remonta a los tiempos míticos y tiene relación con la divinidad; con ello, la situación presente adquiere un significado especial. El interés por el pasado se funda en la posibilidad de identificarlo con el presente.

Por otra parte, los griegos no se sentían ligados a su pasado a la manera, por ejemplo, de los judíos. Para éstos la vuelta de Egipto era la gran maestra de que Dios cuidaba de su pueblo escogido, y con ello se alimentaban continuamente las esperanzas en el Mesías. Los tiempos de la creación del mundo, del pecado original, de la expulsión del paraíso, los veían ellos como llenos de la acción de Dios, y los acontecimientos históricos se les presentaban como estadios en la ruta hacia un fin predeterminado. Tal concepción del tiempo, que ha dejado honda influencia en la interpretación cristiana y occidental de la Historia, es extraña a las ideas de la Grecia clásica. Por primera vez aparece algo de este género en *La Eneida,* de Virgilio.

En contraposición a esta interpretación teológica y escatológica, el pensamiento mítico de los griegos primitivos no llega a concebir el presente como parte de un sistema temporal que posea un sentido propio. Un suceso mítico puede ser en concreto la «causa» de algo presente, pero por lo demás, lo que sucedió en otros tiempos es algo independiente y sin relación alguna con el presente; algo más grandioso y más luminoso, pero tan independiente como el presente.

Sin embargo, nuestra *Ilíada* presenta ya concepciones más complicadas. En ella se supone conocida la historia de la guerra de Troya, y, evidentemente, existieron con anterioridad una serie de poemas que trataban los temas de esta saga. Probablemente, en estos poemas las hazañas de los héroes individuales tenían un lugar más prominente que en los poemas que poseemos. La peculiar novedad de nuestra *Ilíada* parece ser la de haber concentrado toda la acción alrededor de un motivo bien determinado, la ira de Aquiles, reduciendo así la gran diversidad de materiales a una unidad intrínseca, desde un punto de vista concreto. Asimismo parece ser una innovación de *La Ilíada* la motivación concreta y precisa de los acontecimientos. Agamenón había rechazado la petición del sacerdote de Apolo, Crises, y por ello Apolo había enviado la peste a las huestes de los griegos. Esto origina la lucha entre Agamenón y Aquiles, descrita en todos sus detalles; Aquiles, al sentirse ofendido por Agamenón, pide a su madre Tetis que alcance de Zeus la victoria de los troyanos mientras él permanezca en su enojo lejos del campo de batalla. La acción ulterior se desarrolla de acuerdo con estas premisas. Esta motivación no deja de tener relación con las sagas etiológicas de que hemos hablado; es algo mítico en cuanto que el vaivén de los acontecimientos se remonta hasta los dioses; es Apolo quien manda la peste, Tetis la que ora a Zeus, Zeus el que dirige la batalla a su gusto. Pero cuando la mentalidad mítica divide el mundo en dos planos, el sobrenatural que da origen, sentido y significado a la acción, y el terreno —el único que nosotros llamaríamos «real»—, que recibe del otro su plena inteligibilidad, el poeta de *La Ilíada* se encuentra ante una división cargada de consecuencia; la oposición entre lo divino y lo terreno no coincide con la oposición entre la acción pretérita y la situación presente permanente; y entonces el poeta hace una clara separación entre él mismo con el mundo que le rodea y el mundo de la realidad pretérita en el que precisamente se da la oposición entre lo divino y lo terreno, de forma que lo primero es causa de lo segundo. Así surge una acción que no tiene relación alguna con el presente, y en la que los dioses son causa de todo lo que los hombres hacen y sufren. La motivación de los acontecimientos en *La*

Ilíada no sólo es muy exacta y consecuente, sino que lo que es tal vez aún más maravilloso, lo sobrenatural actúa en ella de una manera enteramente natural. Las acciones de los dioses y su intervención se presentan con un sistema de motivaciones que hace que sus emociones y decisiones nos parezcan conocidas y semejantes a lo que esperaríamos según nuestra experiencia de las cosas humanas. También esto es un rasgo típico de «desencantamiento», de explicación naturalista de los acontecimientos, tal como luego se dará en la historiografía.

Con esto, lo divino y lo humano entran en una relación curiosa. Karl Reinhardt ha mostrado en un excelente trabajo ya citado, que en *La Ilíada* los dioses son grandes, en cierto sentido, a costa de los hombres; son hombres que no tienen que morir; en cambio, los hombres son grandes a costa de los dioses, es decir, sólo nos causan impresión cuando están en peligro. En las formas más primitivas de la épica que suponemos tuvieron que preceder a *La Ilíada*, a saber, las mitologías divinas y los cantos heroicos, la cosa era muy distinta. La mitología seria, tal como la conocemos en el Oriente y en la saga germánica, y tal como la ha reproducido Hesíodo en su relato de la lucha entre dioses y titanes bajo el influjo del Oriente, es algo lleno de sangrienta solemnidad; en cambio, las historias burlescas de los dioses, como, por ejemplo, las historias de Ares y Afrodita, de Hefesto o de Hera que encontramos también en *La Ilíada*, son algo ridículo; pero en ambas formas se echa a faltar el que la solemnidad o el ridículo de los dioses pueda servir para dar sentido con su intervención a los acontecimientos terrenos, aunque dejando libre el juego de las causas humanas. En los cantos heroicos más antiguos, los dioses no podían ejercer esta función peculiar —y en el fondo puede decirse lo mismo de *La Odisea*—, porque su interés se inclinaba de una manera excesivamente parcial hacia un individuo y tenían que limitarse a perseguir o ayudar a los héroes; pero no existían dos mundos, dos modos de vida con un juego de influjos recíprocos.

Esta peculiar concepción de *La Ilíada* influyó en el despertar de la conciencia histórica, ya que el interés histórico presupone precisamente que los acontecimientos de la Historia surgen de un amplio conjunto de circunstancias, en las que

se adivina algo trascendente e inteligible. Lo mismo da que sea concebido como un plan divino, o como una tendencia o progreso, o como la actividad de «fuerzas» históricas, o como resultado de una lucha de adversarios. Ya hemos dicho que Roland Hampe atribuye a la épica primitiva el que en el siglo VIII se hallen ya representaciones de leyendas en fíbulas de bronce, vasos de cerámica, etc. Particularmente atribuye él a *La Ilíada* el que hacia el año 700 las escenas se encuadren dentro de un marco fijo y que las figuras ocupen también superficies fijas, con lo que la representación adquiere una grandeza interior —y luego también exterior— que era desconocida en la época antecedente. Tal vez se pueda relacionar con esto el que en *La Ilíada* los hombres están como insertos en una estructura determinada y tienen grandeza dentro de sus límites y aun debido a estos mismos límites. Esto fué lo que al fin permitió, aunque hubo que esperar doscientos años, que también el hombre fuera considerado como un ser histórico.

La épica posterior a Homero, de la que no poseemos más que migajas, se va acercando en muchos aspectos a la historiografía. El ciclo épico completó y perfeccionó lo que *La Ilíada* había narrado; se ocupó de la prehistoria de la guerra de Troya, de los diversos acontecimientos de la grandiosa lucha y, finalmente, de las leyendas del retorno de los héroes. Con estos temas se entretejían los del ciclo tebano y otras leyendas que se desarrollaban en poemas independientes, de suerte que llegó a constituirse con todo ello como una especie de historia mítica universal de los tiempos primitivos. Pero no es sólo este objeto universal de la épica y esta sistematización de los diversos personajes y los distinto lugares distantes en un único cuadro grandioso lo que anuncia la Historia; hay otros muchas rasgos particulares en los que empieza a aparecer el nuevo sentido histórico.

Algunos versos conservados de los *Cantos Ciprios* dicen que Zeus se compadeció de la tierra, que estaba a la sazón superpoblada por miles de linajes de hombres, y, para aliviarla con una gran mortandad, decretó la guerra de Troya. Aquí la intervención divina no es como en *La Ilíada* el principio de un acontecimiento particular, sino que se convierte en motivo universal: el compasivo Zeus —compasivo, pero no con los hom-

bres— decreta la guerra en su totalidad, y pone en movimiento una acción gigante mediante el juicio de Paris y la manzana de la discordia. Esto supone un gran avance en el proceso de «historización» de la épica; en cambio, para el valor poético supone un retroceso, pues la acción divina no puede ya desarrollarse de una manera tan natural como en *La Ilíada,* y con ello la grandiosidad de la épica clásica empieza a desvanecerse.

Además, en la épica tardía se subraya más que en *La Ilíada* la oposición entre griegos y bárbaros. Aparecen ahora Pentesilea y Memnón, las Amazonas y los Etíopes como pueblos bárbaros sometidos que ayudan a los troyanos. Es verdad que ya en *La Ilíada* los troyanos salen a luchar con gran ruido, mientras que los griegos lo hacen en orden silencioso, y aquéllos al ser heridos se expresan más vehementemente que éstos, y sólo los troyanos son arrebatados por los dioses; pero aunque se observen muchas peculiaridades de este género, en el conjunto casi no hay diferencia alguna entre los dos contendientes. Pero en la épica posterior se va formando ya la conciencia de las peculiaridades nacionales, que tanta influencia tenía que ejercer en la historia de Herodoto.

Si el historiador quiere poner en orden un gran complejo histórico ha de poder contraponer las distintas peculiaridades, intereses y tendencias de los distintos grupos que se le ofrecen, para ordenar según esta contraposición los acontecimientos, en cuanto sea posible. En la historia griega primitiva tales grupos son extraordinariamente raros[6]. En el período arcaico, con el nacimiento de la *polis* surgen por primera vez y de manera gradual determinadas unidades políticas y sociales. En un comienzo, la familia aristocrática es la única estructura social, y los acontecimientos políticos se reducen a las luchas o alianzas entre las familias dominantes. Entonces se produce una curiosa acción recíproca entre la poesía y la realidad. Por una parte, las viejas condiciones míticas son representadas según las circunstancias presentes; pero, por otra, la conciencia de las propias circunstancias tiende a configurarse según lo que se describe en la poesía.

---

6 Cf. A. Heuss: l. c., pp. 29 sigs.

La conciencia nacional de los griegos no se basaba en ningún género de instituciones políticas, sino que, a lo más, tenía un débil apoyo en las fiestas comunes o en la veneración por el oráculo de Delfos. Difícilmente podía apoyarse en el lenguaje, dividido en muchos dialectos, ni en el culto, que era muy distinto en las diversas regiones. En estas circunstancias, la épica, que narraba la expedición de todos los aqueos contra la ciudad de Asia, contribuyó grandemente a que los griegos sintieran su unidad. Cuando luego los persas se lanzaron contra Grecia, aquel recuerdo mítico actuó como refuerzo de su solidaridad; el presente parecía entonces como una repetición de la saga; pero no se puede dudar de que si el presente parecía una repetición, ello se debía en buena parte a que el mismo presente se había interpretado según el modelo de la saga. Un ejemplo curiosísimo mostrará hasta qué punto parecía esto natural; antes del comienzo de la guerra contra los persas, cuando los griegos entraron en tratos con Gelón para reclamar su ayuda (Hdt., 7, 159) los espartanos reclamaron el mando supremo y fundaron sus pretensiones en Agamenón...

La oposición entre griegos y asiáticos constituye en Herodoto como el tema de la primera obra de Historia digna de este nombre. Según esta oposición ordena Herodoto, bien o mal, el incontable material que va desde la guerra de Troya hasta las guerras de los persas. Herodoto hace que ciertas categorías procedentes de la épica adquieran para la formación de la conciencia histórica y de la historiografía una importancia que difícilmente será sobreestimada.

Tal vez sea interesante detenernos un poco en los problemas que de aquí surgen. Podemos observar en la historia griega arcaica determinadas tendencias, como la expansión colonizadora, el desarrollo económico por medio de un comercio siempre creciente y del descubrimiento de la moneda, el crecimiento de la *polis*, el robustecimiento de la burguesía, etcétera. Evidentemente, Herodoto no tenía una clara conciencia de todos estos fenómenos. Los grandes políticos aparecen en él actuando siempre por motivos personales. En el fondo son los mismos motivos personales por los que se mueven los

héroes homéricos. Con ello, las historias de Herodoto se han convertido en el gran album de personajes interesantes y acontecimientos curiosos. Herodoto está encuadrado en la tradición de los narradores que florecieron en Grecia entre el período de la épica y el de la historiografía. En el siglo VII, y especialmente en el VI, aparecen en Grecia las primeras figuras que dejaron un recuerdo histórico en la memoria de las generacions subsiguientes, y con ellas se relacionaron toda suerte de cuentos, historias de respuestas sabias, de profundos adagios, de audaces empresas, etc. Este tiempo en que los hombres vivían en la memoria de los descendientes no como figuras míticas, sino como héroes de anécdotas, ha sido llamado no sin razón la «época de los cuentos». A pesar de las muchas hostilidades que había por todas partes, no hubo en este tiempo ningún gran suceso político que pudiera poner en movimiento a toda Grecia, y por esto la gran política no tiene en estos cuentos lugar alguno. Herodoto nos cuenta un gran número de tales cuentos, precisamente en los puntos más cruciales de los acontecimientos; ellos le sirven para motivar sucesos de importancia. Pero en cuanto a lo que nosotros llamaríamos intuición política, no vió Herodoto más que la oposición entre el Oriente y el Occidente, divulgada ya por la épica. Tucídides es el primero en tomar una postura distinta a este respecto.

La diferencia fundamental entre Herodoto y la épica está en que Herodoto, como se suele decir, está muy influenciado por la «ilustración». En él los dioses ya no intervienen en los acontecimientos terrenos, y lo que él narra ya no es un pasado legendario. Para él hay ya una continuidad temporal desde los tiempos remotos hasta sus propios días, y la diferencia entre los tiempos legendarios y el pasado reciente está sólo en que aquéllos están envueltos en la niebla, pero éste aparece con toda claridad.

Esta nueva concepción de los tiempos viene ya prenunciada en Hesíodo. Cuando Hesíodo en la *Teogonía* (v. 31) dice de las Musas: «Ellas me inspiran el canto para que yo cante el futuro y el pasado», y más adelante (v. 38): «Ellas me dicen el presente, el futuro y el pasado», hemos de comprender que

Hesíodo en sus dos grandes poemas inspirados por las Musas nos da una grandiosa vista panorámica de los tiempos, desde el caos inicial, pasando por las generaciones divinas y los diversos linajes humanos, hasta la edad de hierro contemporánea. Con las palabras citadas reproduce Hesíodo las que Homero atribuye al profeta Calcas: «El conocía el presente, el futuro y el pasado»; pero con ello quiere decir Homero que el profeta sabe detalles particulares de los diversos tiempos, mientras que Hesíodo quiere dominar todo el conjunto. Sin embargo, lo que encontramos en Hesíodo está todavía lejos de ser «historia»; lo que él nos narra es, en realidad, mito, no sólo porque los personajes de que trata no son hombres «reales», sino también porque su relación con el presente es puramente mítica; los sucesos narrados explican las circunstancias presentes, pero no en el sentido de que los hechos concretos del presente estén determinados por hechos concretos del pasado, sino más bien en el sentido de que las fuerzas que actúan en el presente se revelan mediante el conocimiento de su origen mitológico.

La concepción de una unidad temporal continua se encuentra también en el predecesor de Herodoto, Hecateo. Hecateo, lo mismo que Hesíodo y al contrario que Herodoto, se ocupó de los tiempos míticos. Se distingue de Hesíodo en que él cree que puede alcanzar la verdad histórica a través de la tradición legendaria, con sólo suprimir o modificar lo maravilloso, lo que está en contradicción con la experiencia ordinaria. Con ello, evidentemente, destruye algo esencial en el mito; más aún, roba al mito su peculiar sentido. Por lo demás, en conformidad con la antigua poesía genealógica, intenta encuadrar las antiguas leyendas en un sistema cronológico fijo. La continuidad temporal, en la cual pone él todos los acontecimientos, se divide de una manera clara en generaciones, de la misma manera que el espacio continuo de la tierra circular se divide para él en superficies geométricas definidas. Su empirismo y su racionalismo, que se combinan en él para dar un optimismo ilustrado, le hacen considerar las historias de los griegos como ridículas. La contribución más original de Hecateo a la historia de la cultura y a la ciencia no está

tanto en los resultados que pudo conseguir cuanto en esta tendencia hacia la búsqueda de la verdad y la realidad.

Su sucesor, Herodoto, pudo pensar que muchas de las cosas que Hecateo había hallado eran tan ridículas como las viejas historias de los griegos que él había comenzado por despreciar. Es ésta una experiencia que se repite con los que salen a la búsqueda de la verdad siguiendo las huellas de Hecateo. El avance que Herodoto logró sobre Hecateo consiste en haber consumado la separación entre el mundo mítico y el de la investigación histórica, así como la distinción entre experiencias ciertas e inciertas. En los relatos sobre tierras lejanas nos cuenta Herodoto lo que él mismo había visto en sus largos viajes, pero luego distingue entre lo que él ha recogido de testigos oculares y lo que sus autoridades sólo conocían de oídas. La misma distinción encontramos ya en un antiguo manual de navegantes que debe ser anterior a Herodoto por unos cien años, y que nos es conocido como fuente de la *Descripción de costas*, de Aviano. Su autor distingue con precisión lo que él mismo ha visto, lo que los habitantes de Tartessos en el occidente de España, han visto y lo que los tartessios han oído de otros en sus expediciones hacia el Norte. Para los fines prácticos de la navegación era naturalmente importante saber la credibilidad de lo que en el libro se contaba; y, por otra parte, es una observación primitiva la que señala que lo que uno ha visto por sí es más creíble que lo que se ha oído; es la misma observación que encontramos al principio del Catálogo de las naves en *La Ilíada*. Herodoto, al aplicar a la tradición histórica la medida de la experiencia fidedigna, pudo dejar de lado la historia mítica como algo inseguro, abriendo así a la Historia propiamente tal su campo de investigación. Es entonces cuando comienza la Historia como ciencia empírica.

Seríamos injustos con Herodoto y nos cerraríamos el camino para poder comprenderle, si, midiéndole con nuestras ideas modernas, le reprocháramos el haber pretendido y el haber conseguido algo distinto de lo que nosotros consideramos como una obra de historia. Herodoto, más que en «sucesos», se interesa en «historias», las cuales, enteramente dentro de la concepción homérica, han de ser narradas como si uno hubiera

estado presente[7]. Pero no podemos tratar aquí de este aspecto.

Para terminar, sigamos otro hilo sacado del complejo tejido de la historia de Herodoto y procuremos descubrir de su procedencia. Cuando Herodoto deja de poner en el punto crucial de la acción una intervención divina a la manera de Homero, no quiere esto decir que no crea él en la intervención de la divinidad en la Historia. Una de sus ideas predominantes es la de que hay algo divino que cuida de que lo grande se haga pequeño y lo pequeño grande. En este ritmo se halla encerrado como el sentido del acontecer humano. Este motivo se encuentra también curiosamente y en una forma más primitiva en el único pasaje que yo conozco de la literatura griega anterior a Herodoto en que se nos ofrece una como cadena de acontecimientos históricos y se nos da una interpretación de los mismos. Se trata de la segunda oda olímpica de Píndaro. El poeta consuela al tirano Terón de Agrigento recordándole que en el antiguo linaje del rey hubo siempre una alternancia de felicidad y de desgracia: «Ya una de las olas, ya la otra se derraman sobre los hombres trayendo la alegría o el dolor.» Esta idea se remonta a Arquíloco, quien había dicho: «Recuerda la alternancia a que están sujetos los hombres.» Es la intuición repetida en los líricos arcaicos de que la alternancia de la fortuna es la explicación de nuestra vida. En Arquíloco y en los demás poetas de la época arcaica esta idea es utilizada ante todo para consolarse en el dolor, especialmente en los momentos en que el hombre deja de sentir que sus sentimientos interiores están determinados por los dioses. También Píndaro usa esta idea como motivo de consolación, pero no para consolarse a sí mismo, sino para consolar a un interlocutor; y, además, el cambio de la fortuna no se limita a la vida de un individuo, sino que se encuentra también en la secuencia de las generaciones. En Herodoto, el motivo consolatorio ha desaparecido: la idea se hace independiente de cualquier utilidad práctica v se convierte en un conocimiento teórico de una de las leyes esenciales de la Historia. Así, pues, cuan-

---

7 Cf. WALTER STAHLENBRECHER: *Die motivation des Handels bei Herodot, Diss.* Hamburgo, 1952.

do Herodoto sustituye la intervención de los dioses en forma corporal por la intervención de lo divino, y cuando descubre la solidaridad y el sentido de los hechos históricos en esta intervención divina que levanta y humilla alternativamente a los hombres, nos encontramos ante una interpretación de la Historia que se basa en una experiencia que los hombres hicieron, en primer lugar, sobre sí mismos. El historiador da a los acontecimientos humanos un sentido que otros habían dado antes a su propia existencia privada. De ello resulta que al conocimiento de la Historia ha tenido que preceder un conocimiento de la propia interioridad del hombre [8].

[8] Cf. G. Misch: *Geschichte der Autobiographie*, 2.ª ed., I, 10.

10

INCITACION A LA VIRTUD: BREVE CAPITULO SOBRE ETICA GRIEGA

«Según sentencia muy verdadera, el bien no es sino el mal que hemos dejado de hacer.» Estas palabras del poeta cómico alemán Wilhelm Busch concuerdan, sin duda, con el sentir de Moisés y de Sócrates. Los mandamientos del Antiguo Testamento, aparte de las prescripciones litúrgicas que mandan respetar lo santo, se preocupan en el terreno de la moral, no de prescribir el bien, sino de prohibir el mal. Igualmente, el *daimonion* de Sócrates, la conciencia moral del más moral de los griegos, no le dijo nunca «haz esto», sino siempre «no hagas tal cosa». Entre nosotros ocurre lo mismo. Los códigos legislativos contienen exactas definiciones de todo género de crímenes, delitos, faltas y transgresiones; pero fácilmente pondríamos en apuro al más capaz de los juristas si le obligáramos a que nos dijera breve y claramente qué es la justicia o el bien. Tampoco los miembros de la cuarta facultad aventajan en esto a los teólogos, filósofos y juristas; un médico honrado puede decir que él sabe algo sobre algunas enfermedades, pero ha de decir que simplemente no sabe lo que es la salud, fuera de que es aquello de que el cuerpo se ve privado por la enfermedad; y cuando ha de curar no hace más que remover impedimentos y confiar en que la Naturaleza —sea ésta lo que fuere— trabajará por sí misma. Pero nadie se dará por satisfecho con decir que lo esencial de algo puede definirse simplemente por la falta de su contrario.

En todo caso, Sócrates, a quien su *daimonion* le prevenía con tanta seguridad de todo mal, puso todo su empeño en investigar la naturaleza del bien; y aunque al final hubo de proclamar su ignorancia, al menos hay que decir que había afirmado muchas cosas positivas sobre el bien y la virtud. Estas cosas, con todo, estaban en íntima dependencia de otras muchas que otros antes que él habían dicho. Las palabras «virtud», «bien», «mal», cuando llegaron a Sócrates habían pasado ya por muchas bocas y por muchas cabezas, y habían sido pronunciadas en muchos sentidos. Diversas ideas habían sido asociadas con ellas y se habían entremezclado entre sí, de suerte que la «virtud» y el «bien», cuando llegan a Sócrates, son ya conceptos complejos. Abarcan la perfección del propio yo, lo justo, lo útil, la suma felicidad del hombre, lo eterno y lo realmente existente en contraposición a lo meramente aparente, algo divino, algo que hay que conocer y sentir interiormente, algo por lo que el hombre en ciertas circunstancias ha de arriesgar su misma vida, etc., etc. Todo esto son cosas muy diversas, cosas que entraron en conexión consciente con la moral en épocas muy diversas de la historia griega. Los conceptos más fundamentales de Sócrates presuponen un largo proceso de reflexión moral.

Cuanto mayor era el interés por descubrir la virtud, tanto más parecía ésta esconderse. Al principio de la cultura griega dominaban conceptos muy precisos acerca de lo que un hombre tenía que hacer. Pero cuando se empezó a reflexionar más detenidamente acerca de las acciones de los hombres, muchas cosas que parecían firmes no pudieron resistir el embate de una crítica más estricta, y los esfuerzos prefilosóficos en busca de una moral terminan cuando Sócrates, que pasa por el fundador de la filosofía moral, declara que no sabe qué es la moral. Hasta parece que se le puede reprochar que su método de reflexión no traía más que inseguridad. Pero su pregunta fundamental acerca de la naturaleza de lo que «propiamente» constituye el bien moral es de las que no pueden retirarse, y no pierde su poder inquietante y excitante con sólo alabar la acción instintiva o irreflexiva. Sócrates se halla metido dentro de la Historia y no hace más que seguir tejiendo lo que otros antes que él habían comenzado. Como se verá, tampoco antes

de Sócrates se encuentra el «estado natural» por el que muchos suspiran. Lo que constituía la base de la moralidad en el tiempo anterior a Sócrates no era algo tan firme y positivo que proporcionara un apoyo seguro; en realidad, se definía el bien, según hemos dicho, como el mal que se deja de hacer.

La evolución espiritual de Grecia a partir de Homero se nos presenta ante los ojos con tanta claridad en sus puntos esenciales, que no es difícil descubrir las hebras principales de este entretejido histórico. Se dan a la vez, por un lado, un determinado sistema de motivos éticos, y por el otro una especie de genealogía de la moral, en cuanto que los elementos que se encuentran en Sócrates pueden irse siguiendo hasta sus orígenes, hasta ver el lugar que en un principio ocupaban y el que ahora ocupan —o deberían ocupar—. En este caso se puede preguntar si ciertos motivos primitivos conservan todavía su fuerza original al sobrevivir en circunstancias nuevas. La cuestión histórica que aquí se presenta no es la de ver la relación que pueda haber entre Sócrates y las teorías éticas de los presocráticos o de los poetas arcaicos —aunque también esto es de interés para nuestro tema—, sino dónde aparecen en la vida ordinaria las ideas morales —por ejemplo, en normas o sentencias— y cómo se relacionan o contraponen entre sí.

No se trata de hacer una historia de la conducta moral. No pretendemos declarar hasta qué punto personajes poéticos, como Aquiles o Ulises, o personajes históricos, como Solón o Sócrates, han vivido moralmente o dejaron de cumplir determinadas exigencias de una vida virtuosa. Esto sería un trabajo difícil e inacabable. Procuraremos más bien ver de qué manera los hombres de las distintas épocas llegaron a tener conciencia de lo moral, cuáles han sido sus ideas reflejas sobre la virtud y cómo las exhortaciones a la virtud han dado origen e inteligibilidad a la acción moral.

La reflexión moral es rarísimas veces el tema principal de la poesía arcaica, y en los diversos géneros poéticos este tema sólo aparece de tarde en tarde, por lo cual se hace muy difícil comenzar históricamente por el sistema moral de Homero, y seguir su desarrollo en los tiempos subsiguientes. Este método nos obligaría a separar cosas que debieran considerarse junta-

mente, y por ello parece más adecuado tomar como principio de orden algunos puntos de vista más sistemáticos.

La primera incitación a la virtud de toda la literatura griega se encuentra en el libro primero de *La Ilíada,* en una escena que derrama luz abundante sobre las ideas de los griegos primitivos acerca de los actos del hombre. Aquiles, airado está a punto de atravesar a Agamenón con su espada; pero se presenta Atena y le exhorta (v. 207): «Vengo del cielo para poner fin a tu *menos* (es decir, tu impetuosidad apasionada, tu excitación), si tú quieres creerme... Deja esta riña, y no saques la espada.» Ya en la misma antigüedad se había interpretado este pasaje como una exhortación a la moderación; en realidad, Atena no menciona para nada la «moralidad». Ella pide a Aquiles que ponga fin a su impetuosidad y que no haga uso de las armas como se proponía. Aquiles, de hecho, sigue el consejo. Nos encontramos ante un fenómeno pre-moral que podríamos designar como «traba moral», y que Homero designa también como un «detener» o «refrenar» un órgano anímico ya excitado o su correspondiente función. Al hablar de «refrenar», se concibe lo emocional como algo salvaje y animal, ya que la facultad de refrenarse, dominarse y admitir consideraciones es algo que levanta al hombre por encima de los animales. Atena no pone ante los ojos de Aquiles una finalidad tan positiva, sino que más bien se limita a impedir el mal; siempre que se trata de «refrenar» una pasión, la actividad positiva de la misma es el mal, y el bien no es más que dejar de actuar. Tales son las situaciones a que se refieren mandamientos—o, mejor dicho, prohibiciones— como «no matarás», «no robarás», «no cometerás adulterio».

Atena no proclama directamente una prohibición de este género, aunque lo más natural y obvio en esta escena sería —como se encuentra a veces entre los griegos— que la divinidad con toda la plenitud de su poder exigiera al hombre que se contuviera. Pero aquí Atena no hace intervenir su poder, no proclama un mandamiento estricto, sino que propone algo que haga reflexionar a Aquiles. Con esta apelación a la propia reflexión nos encontramos con algo que luego fué muy importante en la moral de los griegos, aunque aquí todavía no se halle directamente relacionado con ella. Atena continúa: «Esto

te digo yo, y así se cumplirá; por esta ofensa recibirás tu un número tres veces mayor de dones resplandecientes. Anda, refrénate y obedece.» Así, pues, si Aquiles obedece a la diosa, si refrena su impetuosidad, lo hace porque ello le ha de reportar mayores ventajas. Esta motivación no tiene nada que ver con la «moral»; pero, con todo, aun en la concepción homérica, Aquiles hubiera cometido un gran crimen si él hubiera herido con su arma al caudillo de todos los griegos. Por tanto, al dejar de hacerlo era algo moral. Así, pues, la motivación de algo indudablemente moral se empequeñece de tal suerte que el bien es concebido como equivalente de lo útil. Esta equivalencia tiene amplia aplicación entre los griegos primitivos. El hemistiquio: «esto le pareció a él más ventajoso» cierra a menudo en Homero la descripción de la escena en que un hombre delibera consigo mismo. Es indudable que lo moral se hace más aceptable si, a la manera de Atena con Aquiles, puede presentarse como algo ventajoso; mas aún, esta es la forma típica por la que determinada acción puede presentarse ante un hombre como juiciosa.

Aun en exhortaciones de tipo general es decir, que no van dirigidas a tal situación concreta, nos encontramos en la Grecia arcaica con la idea de lo útil insistentemente subrayada. En ellas la moralidad no se presenta directamente como tal. Por otra parte, los griegos no se complacían particularmente en exhortaciones acompañadas de terribles y amenazadoras prohibiciones basadas en la fuerza y en la perspectiva del castigo.

Los siete sabios, a los que en el tiempo arcaico se les atribuyó toda suerte de exhortaciones, apelan con mayor frecuencia a un sano sentido de lo útil que a lo moral. Por ejemplo, el sabio Quilón no se recata de proclamar una doctrina tan árida como la de «quien sale fiador se trae la ruina». El proverbio se originó en un período en que el dinero era todavía algo relativamente nuevo, creando situaciones como la de la fianza, en las que uno no podía meterse a la ligera. Quilón no prescribe nada propiamente moral; no hace más que inculcar la reflexión sobre las consecuencias de una acción determinada. Sin embargo, la idea de que uno no ha de dejarse engañar en las transacciones, sino que ha de procurar intuir claramen-

te las consecuencias en un futuro todavía oscuro, es una de las piedras fundamentales del sistema moral. Muchos proverbios de la época prescriben que hay de guardarse de los daños posibles; «sé sobrio», «sé cauto», «no te fíes de los otros», «busca la ocasión precisa»... Muchas leyendas de los siete sabios ilustran estos temas. Para obrar bien se requiere ciencia. A Quilón se atribuye también a veces la máxima más general, que va más allá de la mera fianza para abarcar todos los casos del mismo tipo: *hóra télos,* «considera el fin, las consecuencias...». Estas intuiciones surgieron en el terreno de una mentalidad práctica, entre hombres que tenían que ganarse su sustento. A medida que el hombre fué adquiriendo más confianza en sus propias fuerzas y fué aprendiendo a utilizarlas en beneficio propio, más se interesó por calcular, planificar y prever todas sus cosas. Así, en las exhortaciones la actividad del hombre es considerada según el modelo de serena actuación del que se gana con ella el sustento; el bien aparece como lo ventajoso, y puede preverse e intuirse lo mismo que lo útil; más aún, puede expresarse cuantitativamente en números, como cuando se propone a Aquiles un número triple de regalos.

Quien posee todo lo útil no puede estar lejos de la felicidad, especialmente en una época que no ha llegado todavía a conocer la felicidad «interior», «espiritual». En la Grecia primitiva, el hombre feliz es *olbios,* es decir, en estado de plenitud, sin una existencia coartada por límites estrechos, sino al contrario, creciendo al sol esplendoroso del bienestar y la abundancia. Es *eudaimon,* es decir, tiene consigo una divinidad favorable que hace que todo le salga a maravilla. Cuando Hesíodo exhorta a su hermano Perses a la virtud y le promete como recompensa una vida feliz, en realidad piensa en riqueza y prosperidad material, es decir, en lo útil y ventajoso. En el período arcaico, *eudaimon* y *olbios* es el hombre que en un momento de gloria se levanta sobre la condición humana y llega a alcanzar lo divino, haciéndose semejante a los dioses. El hombre ansía continuamente alcanzar esta gloria y esta superación de la existencia meramente humana. No hay necesidad de exhortar a nadie a que sea feliz; esto lo pretende todo el mundo. Esta tendencia a la felicidad es en

la época arcaica algo moral en el sentido de que esta felicidad se concibe como un resplandor de lo divino, una asistencia del *daimon*; no es una moralidad autónoma, sino entretejida de concepciones religiosas. Por lo demás pronto se oirá que puede darse también una felicidad engañosa y fugaz.

Las palabras que designan a la virtud y al bien, *areté* y *agathós*, se refieren predominantemente a la esfera de lo útil, y, al menos en la época arcaica, no tienen tanto contenido moral como podría suponerse. También las palabras alemanas *Tugend* y *Gut* significaban originariamente lo útil —*taugende*— y lo que conviene —*Gatte*—.

Cuando Homero dice que un hombre es *agathós*, no quiere él decir que esté libre de toda falta moral, o que tenga buenos sentimientos, sino que es un hombre útil, capaz de algo, a la manera como todavía nosotros podemos hablar de un buen guerrero o un buen instrumento. De manera semejante, *areté* no significa la virtud moral, sino la nobleza, la capacidad de acción, el éxito, la reputación. Pero estas palabras fueron arrastradas hacia el campo de lo moral por el hecho de que, al contrario que los términos «felicidad» o «utilidad», no designan algo que sólo sirve a los intereses particulares de uno, sino que responde a un valor más universal. *Areté* es la capacidad o habilidad que se requiere en un hombre «bueno» y capaz, un ἀνὴρ ἀγαθός. Estas palabras designan desde los tiempos de Homero a los de Platón, y aun más adelante, el valor máximo del hombre y de las acciones humanas. Por ello, la historia de sus diversos significados muestra el cambio de los valores humanos a través de toda la historia de Grecia. Esta historia semántica explicaría particularmente de qué manera ciertos estados y ciertos grupos sociales se han unido a través de los tiempos mediante diversos ideales y concepciones del «bien». Pero meterse por ahí equivaldría a escribir una historia de la cultura griega completa.

En Homero, poseer «virtud» y ser «bueno» significan que uno es perfectamente lo que es y debe ser. Ciertamente, esto se relaciona con lo ventajoso y la felicidad, pero no es la tendencia a estas realidades lo que empuja a los hombres a la «virtud» y a ser «buenos». En estas palabras se encierra en germen la doctrina de la entelequia. El héroe homérico puede reflexio-

nar o puede experimentar que él es noble: «Que tu experiencia te lleve a ser el que eres», dice Píndaro, imbuido de esta concepción de *areté*. El hombre «bueno» hace «lo que le es propio», τὰ ἑαυτοῦ πράττει, como dice Platón, es decir, alcanza su propia perfección. Pero en la época arcaica esto significa también que él es tenido por bueno, que él «vale», pues existen determinados conceptos fijos acerca de la naturaleza del bien: un hombre ha de aparecer ante los otros tal como es en sí.

Cuando en *La Ilíada* Ulises reflexiona (11, 404-410) que él es noble, queriendo con ello resolver una duda acerca de su actuación en una situación crítica determinada, no hace más que recordar que él pertenece a un estamento determinado y tiene que conformarse con la «virtud» propia de él. El universal que se encuentra en la predicación «yo soy un noble» es un universal de grupo, y Ulises no se pone a considerar el «bien» abstracto, sino el del círculo del que se considera miembro [1]. Es lo que ocurre cuando, por ejemplo, un oficial dice: «Como oficial, estoy yo obligado a hacer tal o cual cosa», apoyándose así en las rígidas nociones de honor propias de su estamento.

El significado de ἀρετᾶν es «prosperar». *Areté* es la exigencia de capacidad y eficiencia propia de los nobles arcaicos. La *areté* es lo que hace que el noble cumpla el ideal de su estado y descuelle entre los demás miembros del mismo. Con la *areté*, el individuo no sólo se somete al juicio de la comunidad, sino que al mismo tiempo se levanta sobre los demás individuos de la misma. Desde Jacobo Burckhardt se ha subrayado repetidas veces el carácter competitivo de las instituciones griegas. En la lucha competitiva por la virtud, la recompensa es, hasta bien entrados los tiempos clásicos, la gloria y el honor. Así resulta que la gloria, τιμή, juega en la conciencia moral un papel todavía más importante que la *areté*, ya que la gloria es algo que puede ser más visible y más demostrable que la simple capacidad. Desde su juventud, el joven se sentía exhortado a la búsqueda del honor y de la gloria. Ha de preocuparse de su buena fama, ha de cuidar que los demás le traten con el debido respeto, pues el honor es una planta delicada; si llega

---

1 En *La Odisea*, *dike* se halla también vinculada al grupo al que uno pertenece. Cf. H. FRAENKEL: *Nachr. Gött. Ges*, 1930, pp. 168 sigs. K. LATTE: *Antike und Abendland*, 2, 65.

a desaparecer, la existencia moral de un hombre está hundida. Por esto, el honor es más importante que la misma vida, y, por tanto, el honor conculcado es causa de ira incoercible. El noble está siempre dispuesto a jugarse la vida por el honor.

Hasta aquí hemos señalado tres fuerzas motivas en las exhortaciones a la virtud; la tendencia a lo útil, la búsqueda de la propia felicidad y el mejoramiento de las propias capacidades y del propio valer. El mismo Sócrates incluyó en sus consideraciones morales estos tres estímulos fundamentales; pero hubo de modificarlo y reinterpretarlos, pues la utilidad, la felicidad y el honor, tal como se entienden ordinariamente, son tendencias egoístas, y, por tanto, inmorales.

Sus limitaciones son demasiado evidentes para que no hubieran sido notadas aun en la época arcaica. Por esta razón, la modificación de tales motivos y su adaptación a las necesidades de una ética es algo que comienza muy pronto. Pensar en la propia utilidad puede ser algo moral y aun un tanto filosófico si se alarga el período en que se espera el provecho. Quilón dice: «considera el fin»; ahora bien, si se piensa con ello en el futuro distante, tenemos ya una incitación a la virtud, especialmente cuando se trata de renunciar a una utilidad inmediata en aras de otra más mediata. Aun hoy día, en la vida de negocios en la que las consideraciones utilitarias arraigan con particular fuerza, se admite como hecho de experiencia que la honradez es el mayor principio de éxito, y así han surgido dichos como «el hombre honrado camina largo», «hombre mentiroso pierde el reposo», etc. En griego no sabría yo citar proverbios semejantes, a no ser quizá la sentencia de Teognis: «Procura ganar con justicia tu dinero, y al fin te alegrarás de haber seguido este consejo» (753).

La idea del castigo está arraigada en la de que el bien es ventajoso, mientras que el mal perjudica. En los tiempos primitivos el castigo sigue las categorías dominantes de utilidad o perjuicio, ya sea que la pena provenga del mismo sujeto, del estado o de los dioses. El pago de una multa es el caso más obvio, y es de notar que esta idea de una compensación objetiva se convierte en el prototipo de las transacciones judiciales y punitivas. Ya se trate del «ojo por ojo» o de la venganza de sangre, el justo castigo es algo calculable cuantitati-

vamente, y el *quantum* de daños que el delincuente sufre por el castigo ha de ser equivalente al *quantum* de daños causados por su delito. Tiene aplicación aquí la misma apreciación cuantitativa que servía para estimar la utilidad. Con todo, es evidente que no fueron consideraciones utilitarias las que llevaron a la institución del castigo, sino que los fundamentos primarios de la penalidad son siempre las profundas exigencias de la moralidad. Sólo se puede actuar en un mundo que tenga algún sentido, y el mundo sólo puede tener sentido si la injusticia no consigue sus propósitos. Se da la convicción de que el bien es premiado y el mal castigado, si no en el individuo, al menos en sus descendientes, que son como su prolongación en la tierra, y si no en este mundo, al menos en el otro, como les acaeció a Sísifo y a Tántalo. Esta convicción no hace sino reducir a un plano utilitario una idea mucho más amplia, tan amplia que casi no es posible abarcarla en toda su amplitud. La esperanza de recompensa para los buenos y castigo para los malos está profundamente arraigada en el corazón del hombre (Kant en la *Crítica de la razón práctica*, I, 2, cree que el hombre no podría existir sin ella). Pero como este ideal de justicia no siempre se cumple en este mundo, una y otra vez se ven incitados los hombres a examinar el sentido de este mundo, aparentemente desquiciado, en el que, ni siquiera a largo plazo, el bien resulta a la vez provechoso [2].

En la época primitiva, la felicidad es todavía algo meramente terreno, en relación estrecha con la utilidad, de la que no puede distinguirse fácilmente. Los mejores consejos relativos a la felicidad se refieren a su duración. La prohibición moral es entendida especialmente en el sentido de que una felicidad momentánea ha de sacrificarse en pro de otra más duradera. La pasión y el deseo impiden la felicidad más permanente, y el placer —*hedoné*— es algo rechazable porque es de corta duración. A Solón se atribuye el dicho: «Huye del placer, pues produce dolor»; y en las llamadas sentencias áureas de Pitágoras se dice: «Cuida tu salud y sé moderado en el comer, el beber y en los ejercicios físicos» (v. 32); o en Teognis: «El hombre ha de mantenerse en un término medio entre la sed

---

2 Cf., por ejemplo, la rebelión de Teognis, 743.

y la embriaguez» (839); y en el *Simposio* de Platón enseña Erixímaco: «El placer ha de excitarse con moderación si no queremos caer en la enfermedad» (187 e).

La experiencia de que no todas las cosas agradables son convenientes, y, al contrario, que una amarga medicina o una dolorosa amputación pueden restablecer la salud, proporciona repetidos y variados ejemplos para confirmar que uno no siempre debe hacer lo que de momento le place. «La salud es lo mejor», dice un antiguo canto simposíaco (Plat., *Gorg.*, 451 e). La salud es la felicidad «permanente», una felicidad quizá algo modesta, pero sin duda la más importante, puesto que de ella depende la máxima duración de la vida. Tales reglas de salud dieron origen a los conceptos de moderación y del «áureo medio». Desde los tiempos primitivos, las aspiraciones espirituales del hombre se cohiben siguiendo los principios que valen para la salud corporal. Los griegos designan la prudencia con la palabra σωφροσύνη, que significa literalmente «pensar sano» [3]; en cambio, los instintos y emociones son llamados πάθη, sufrimientos. La *sophrosyne,* la prudencia, es la sabiduría que regula la salud y el bienestar, y con ello la felicidad. Consiste en un conocimiento práctico de la naturaleza orgánica, en contraposición al cálculo utilitario, que era un conocimiento práctico de determinadas cantidades, es decir, de cosas muertas y de las relaciones existentes entre ellas. También en la *sophrosyne* es el saber el tribunal que juzga de la moralidad de las acciones.

En la contraposición entre pasión y moderación nos encontramos de nuevo con el motivo de la conversación de Atena con Aquiles; hay que refrenar la pasión pensando en el futuro. Ahora bien, con la introducción de *sophrosyne* la prohibición moral deja de interpretarse en un sentido religioso. Aquí triunfa la típica confianza griega en la mente y en el saber del hombre. La moderación es algo opuesto a la pasión, y esta contraposición no hace más que continuar la distinción homérica entre el espíritu como sede de la percepción y el espíritu como principio de emociones. Pero para los griegos de la época

---

[3] Esta palabra aparece por primera vez en un fragmento de Alceo recientemente descubierto. Cf. DIEHL: *Rhein. Mus.,* 92, 13. SCHWARTZ: *Ethik der Griechen,* 54.

arcaica o de la época clásica, la «moderación» no implica que los instintos o emociones hayan de ser rechazados como algo fundamentalmente irracional o pecaminoso. La salud corporal, que constituye el modelo de *sophrosyne,* depende en gran parte de la actuación adecuada de los impulsos naturales, y por esto las incitaciones a la moderación recomiendan la prudencia, pero están lejos de prohibir simplemente todo placer. Sin embargo, como ya hemos notado, no es fácil decir en qué consiste la salud. Puede concebirse, como la concibe Eriximaeo en Platón, como la armonía de las distintas tendencias de los cuerpos [4]. Erixímaco se basa en la teoría de los elementos de Empédocles; la combinación «conveniente» de los cuatro elementos produce la salud, mientras que el predominio de uno de ellos es causa de la enfermedad. Pero al declarar que lo esencial es la tensión armónica entre los elementos contrapuestos, sigue las doctrinas de Heráclito. La noción de que la armonía es un rasgo fundamental de lo saludable y conveniente hizo profunda mella entre los griegos. De hecho, la armonía, el orden, la medida permanecieron como ideales característicos de los griegos, y aparecen en muchas de sus máximas; pero estos ideales son difíciles de explicar, y por ello aparecen más en forma negativa que positiva: μηδὲν ἄγαν, «nada en demasía», aparece con más frecuencia que el positivo μέτρον ἄριστον, «la medida es lo mejor», pues es tan difícil declarar lo que es el orden, la armonía y la medida como explicar qué es la salud; resulta mucho más fácil y seguro señalar las transgresiones de la norma que formular la misma norma.

Si la moralidad queda conmensurada con la felicidad, habrá que relacionarla también con el bienestar, el εὖ πράττειν y el sentimiento correspondiente. Con ello, la moralidad se acerca al campo de la estética; en realidad, la *sophrosyne* es como una especie de gusto artístico por la medida y la forma en

---

4 Esta idea se remonta a Pitágoras. Cf. DIELS: *N. Jhb.,* 51, 1923, 70. La encontramos por primera vez expresamente en el pitagórico Alcmeón, quien dice que la salud es «isonomía» —es decir, igualdad democrática— entre las fuerzas de la humedad y la sequedad, el frío y el calor, lo amargo y lo dulce, etc. La enfermedad, en cambio, es la «monarquía» de una sola de estas fuerzas.

cosas morales, y a medida que la armonía se va haciendo cada vez más el valor máximo del arte griego, se deja sentir también más su influencia en el campo de la exhortación moral.

La felicidad y la moralidad se hallan en relación ya sólo por el hecho de que el hombre no puede pensar en una mala acción si no es con disgusto, que puede convertirse aun en amargos remordimientos y en el tormento de la conciencia. La mala conciencia es un estado psicológico descubierto por Eurípides; un descubrimiento que presupone una notable capacidad de introspección. Desde tiempo inmemorial había existido la creencia en las Erinias, las cuales, al menos en los crímenes de sangre, representaban en forma mitológica lo que nosotros interpretaríamos como el horror ante el propio crimen. Otro aspecto que cabría dentro de lo que nosotros llamamos remordimientos de conciencia es la vergüenza y el sentimiento desagradable ante la opinión de los demás, que se da frecuentemente en la época arcaica. Las teorías éticas eudemonísticas pretenden probar a partir de las manifestaciones de una mala conciencia, que el íntimo sentimiento de felicidad y de desgracia es suficiente para fundar un sistema moral. Pero cabe preguntar por qué una mala acción sumamente provechosa o un placer pecaminoso dejan detrás de sí un regusto tan amargo, si en realidad lo moral no es más que lo que nos proporciona placer o utilidad. Por esto, las especulaciones sobre la relación entre moralidad y felicidad, lo mismo que las referentes a la moralidad y utilidad, no se han podido limitar a señalar un contentamiento satisfecho como recompensa adecuada de la moralidad, sino que se promete a la vida virtuosa una felicidad interna y duradera, que no es otra cosa que el sentimiento de no haber hecho nada malo. Pero tales ideas no aparecen hasta Sócrates. Su precedente hay que buscarlo en los Orficos y demás sectas religiosas que prometían una existencia feliz entre los muertos al que hubiera vivido una vida pura. Al presentarse aquí la felicidad duradera como recompensa de la vida virtuosa —como sucede en los Orficos no menos que en Sócrates— no es lo primario la tendencia a la felicidad, sino que es más bien el esfuerzo por vivir una vida «pura». Por lo demás, ni los Orficos ni Sócrates conciben la pureza como algo positivo sino como la ausencia de toda «mancha», ya sea ritual

o moral. Esta expectación de que la vida virtuosa lleve a una felicidad permanente brota —lo mismo que la expectación ya mencionada— de que el mal será al fin castigado, de la necesidad de que en el mundo haya justicia.

El tercero de nuestros motivos de acción moral es el deseo de éxito y de honor, que busca la pervivencia en la fama duradera. La fama es para los griegos primitivos una especie de inmortalidad concedida a los mortales. Con ello el interés por la virtud va más allá que el mero interés por la felicidad o la utilidad, las cuales están limitadas por la duración de la vida propia. El peor de los males y de las desgracias es la humillación por la que un hombre ha de sucumbir a la muerte. De aquí surge, como veremos, la idea de que el que aspira a la virtud ha de pensar más allá de su propia vida. En Homero y en otros poetas arcaicos se expresa algo que responde a una remota idea de los pueblos indoeuropeos; la gloria sobrevive en las palabras del poeta, y los nombres de los mortales se preservan en los versos que perduran a través de los tiempos [5].

Lo útil, la felicidad, el desarrollo de las propias capacidades son motivos egoístas, pero no necesariamente inmorales. Sin embargo, es esencial a toda moral la atención a algo más que a los intereses privados de cada individuo. Si el desarrollo de las capacidades propias ha de convertirse en algo glorioso, ha de ser reconocido por la comunidad como tal.

Pero antes de considerar cómo influye la comunidad en la exhortación a la virtud, vamos a tratar de una prohibición sencilla y evidente, que todo hombre ha de reconocer como moral, pero que no puede referirse a ninguno de los motivos mencionados ni puede reducirse a tipo alguno de altruismo. Este caso nos permite examinar la relación entre la moralidad y los intereses «personales», y nos muestra qué esperaba la sociedad primitiva en lo referente a las relaciones entre sus miembros. Nos referimos a la proscripción de la mentira.

Tan pronto como el niño comienza a hablar, aprende que no van bien las cosas cuando él dice una cosa y luego

---

[5] Cf. la expresión κλέος ἄφθιτον, gloria inmarcesible, que se remonta al lenguaje poético de los indogermanos: A. KUHN: *Kuhns Zeitschr.*, 2, 1853, 467; WACKERNAGEL: *Philologus*, 95, 1943, 16.

dice la contraria, o cuando él dice una cosa y hace otra. La vida en sociedad es sólo posible cuando uno puede fiarse del otro. Por esto se inventó el juramento como medio santo y solemne de asegurar la verdad de las afirmaciones. Cuando en la época de la lírica arcaica se empezaron a formar sociedades fundadas sobre sentimientos comunes, como partidos, sectas y otras agrupaciones, la mentira, el engaño, la simulación se convirtieron en faltas particularmente repugnantes. Para los filósofos el «no mentirás» era un precepto capital. El pensamiento exige ser consecuente, ya que precisamente la finalidad del pensar está en librarse de contradicciones. Platón y Sócrates exigen veracidad, no sólo del filósofo que anda en la búsqueda de la verdad, sino también de todo hombre moral que quiere fundar su acción en el saber; hay que ser consecuente también en las acciones, de suerte que no haya actos que hagan mentirosos a los demás actos. Se anuncia el ὁμολογουμένως ζῆν la necesidad de vivir consecuentemente proclamada por los filósofos posteriores. Lo mismo que en la lógica, también en la ética el ser consecuente sólo implica la ausencia de error o falsedad, pero no se da respuesta a la cuestión acerca de la íntima naturaleza de la verdad o de la virtud.

Por evidente que parezca el precepto «no mentirás», y por variados que sean los tonos en que se presenta, la época primitiva no parece haberlo tomado de una manera excesivamente estricta; en los mismos comienzos de la literatura griega nos encontramos con la glorificación del gran embustero Ulises. Este no miente como un niño que se deja arrastrar en sus palabras por su imaginación y sus deseos, sin preocuparse de ser consecuente o de evitar contradicciones, sino que miente a lo hombre, procurando sagazmente no ser cogido en contradicción. No podemos decir que sus mentiras sean premorales, como si la fealdad de la mentira no hubiera sido todavía descubierta. Por otra parte, tampoco podemos decir que se coloque él fuera del mundo de lo bueno y lo malo, como el barón de Münchhausen, quien con sus cuentos y chistes parece no estar ya tocando con los pies en esta tierra. Ulises es un héroe serio, y sus mentiras reciben aprobación porque sirven a los intereses de la justicia. En la escala de los valores, la verdad no ocupa el supremo lugar. Es verdad que este Ulises era ya

conocido de antes como personaje más dudoso, como lo muestra la historia de la disputa acerca de las armas de Aquiles, que debían ser entregadas al mejor de los griegos. Ayante no se conforma con que se las lleve Ulises; el soldado honrado se confronta con el astuto, y aparecen ambos como hombres incompletos: a Ulises le falta la simplicidad y la rectitud, pero a Ayante le falta la sagacidad y el sentido práctico. La *areté* de Ulises está en sabérselas ingeniar en toda ocasión; él miente ante sus enemigos y ante los que pudieran serlo. Pero no miente sólo para su provecho personal, sino también en provecho de los griegos, de sus compañeros y de su familia. Frente a los extraños, la propia seguridad y las conveniencias de los amigos están por encima de la verdad. Ulises explica sus ideas a este respecto al desear a Nausicaa toda suerte de bendiciones; un matrimonio feliz, dice él, es «un gran mal para los enemigos, pero gran alegría para los amigos» (6, 184). Es una fórmula que tiene precedentes en *La Ilíada* (3, 51). Hesíodo (*Trabajos*, 353) y Safo (25, 6) repiten esta máxima, y Solón (1, 5) pide a las Musas: «Concededme riqueza y buena fama para poder con ello favorecer a mis amigos y dañar a mis enemigos» [6]. Este principio tuvo vigencia durante largo tiempo. El tirano Hiparco hizo levantar pilares de Hermes en los caminos del Atica, inscribiendo sobre ellos exhortaciones a la virtud. Una de ellas rezaba: «Camina con una mente justa», y otra. «No engañes a tu amigo». A nosotros puede parecernos que esta limitación de la bondad a los amigos no corresponde al genuino sentido moral; ¿es que es lícito engañar al enemigo? Pero hay que tener en cuenta que estas exhortaciones no son quizá tan universales como podríamos creer; van dirigidas particularmente a los campesinos que llevaban sus productos al mercado de Atenas, y lo que se les prescribe es que no estafen a sus conciudadanos.

Antes nos hemos encontrado con una moral utilitaria a largo plazo; ahora nos encontramos con una moral que mira a la utilidad de la masa. Dentro del grupo de los parientes y amigos —los *philoi* eran originariamente los de la mima pa-

---

6 Cf. también *Eur. Med.*, pp. 809 sigs; *Plat. Gorg.*, 492 c y *passim; Rep.*, 362 b; *Xen. Cyr.*, 1, 4, 25; *Mem.*, 2, 3, 14; 2, 6, 35; *Plut. Sulla*, 38, 4.

rentela—, todos han de mirar por el bien común y nadie ha de dañar a nadie. Esto es importante en cualquier sistema ético, pero no es todavía lo más refinado de la moral, puesto que es algo que se encuentra aun en los animales. Al menos se dice que ninguna grulla picotea los ojos de otra grulla, y los mismos ladrones se guardan entre sí fidelidad (cf. Plat., *Rep.*, 351 c). Los Cíclopes son gentes sin ningún género de moralidad, y de ellos dice *La Odisea* que cada uno es juez de su mujer y de sus hijos, pero que no se preocupan unos de otros (9, 114), que son criminales e injustos (9, 175), que no tienen respeto alguno para con los dioses (9, 275). Así, pues, la vida en el círculo cerrado de la parentela, en el que sólo la mujer y los hijos son *philoi*, es algo «bárbaro». Los demás Cíclopes están dispuestos a ayudar a Polifemo al oír su llamada de auxilio; pero todo el que viene de fuera es un enemigo odioso. No hay piedad ni respeto que pueda asegurar protección para el extranjero extraviado. Por tanto, ya en *La Odisea* se espera que dondequiera que haya moralidad ha de haber algo más que la simple relación amigo-enemigo. Los Cíclopes son calificados de «ateos» e «injustos»; el perjudicar sin más a un hombre sólo porque no es de los amigos, es, pues, algo que conculca los principios de la religión y del derecho.

Cuando en la época primitiva nos encontramos con conceptos religiosos íntimamente implicados en preceptos morales, es muy posible que nos hallemos ante actitudes de *tabú*. El αἰδώς, la vergüenza o miedo respetuoso, no es originariamente otra cosa que el sentimiento que uno tiene ante lo sagrado. En Homero puede descubrirse este carácter religioso en el respeto ante los padres, el rey, el mendigo y aun el suplicante, que aunque pueda ser injusto, está bajo la protección de la divinidad. Pero *aidós* es también el respeto debido a los iguales, y entonces ya es algo secularizado que pertenece a las convenciones sociales o cortesanas.

Puesto que el honor es algo de suma importancia para la existencia moral, el respeto debido a tal honor, el *aidós* es uno de los pilares más firmes de toda sociedad civilizada. Es un sentimiento que contribuye a robustecer la autoridad jerárquica en las sociedades primitivas, que suelen considerar su ordenación como algo sagrado de origen directamente divino. Las

leyendas sobre la fundación de las instituciones sociales por los dioses son innumerables. Muchos preceptos religiosos inculcan que no hay que «inmutar» lo que es sagrado. Por esto, los preceptos referentes al *aidós* que prohiben tocar lo que es santo suelen responder al más profundo conservadurismo. El *aidós* religioso es la fuerza más poderosa de la época primitiva en orden a imponer prohibiciones a los hombres; la misma diosa exhorta a Aquiles a no pasar por encima del respeto sagrado siguiendo sus impulsos salvajes.

Junto a estas prescripciones negativas de origen religioso, se dan también preceptos positivos auténticamente morales provenientes de una época más antigua, los cuales regulan las relaciones de los hombres entre sí. En Atenas, las βουζύγειοι ἀραί recomiendan enseñar el camino al que va errado, dar fuego al vecino cuando lo necesite, enterrar el cadáver que uno pueda encontrarse, etc.[7]. Con todo, no abunda entre los griegos la idea de que uno haya de estar dispuesto a sacrificarse en favor de los demás. Los preceptos mencionados sólo recomiendan ayudar a otro en ocasiones bien determinadas. Dejan entrever que todos pueden encontrarse igualmente en tales situaciones, y que, por tanto, el atenerse a tales consejos es algo que a la larga puede servir también a los propios intereses. Nos encontramos ante un caso de *do ut des*. Por otra parte, estas antiquísimas prescripciones religiosas no pertenecen a la «ley» ni están protegidas por la justicia o por los jueces. Los griegos no conocieron en manera alguna el amor al prójimo en un sentido universal y trascendente ni tuvieron sentido de responsabilidad social. Sólo muy esporádicamente y con timidez se toma el amor de la madre como prototipo de acción moral. Por ejemplo, en el *Simposio*, de Platón, en un pasaje en el que el concepto de «caridad» hubiera sido el más adecuado, el hecho de que los animales se arriesguen por sus crías no se interpreta como algo relacionado con los fundamentos primarios de la moralidad, sino como un aspecto de la tendencia universal a la inmortalidad (207 a). Entre los griegos, lo mismo que entre los romanos, sólo los amigos están obligados a ayudarse;

---

7 Cf. K. LATTE: *Antike und Abendland*, 2, 67; W. SCHULZE: *Kl. Schriften*, pp. 197 sigs.

y con frío cálculo se pondera a menudo que los servicios de la amistad son algo que puede traer «ventajas comunes»[8].

La tendencia a hacer el mayor daño posible al enemigo es el mayor obstáculo con que se encuentra el recto sentido de la justicia. El derecho crea una nueva comunidad, el estado, cuyos intereses comunes el derecho protege, y de cuya protección el estado se beneficia. Con ello el derecho se encuentra en una situación, al menos en un principio, en que ha de afirmar sus intereses aun con la fuerza, mientras que la virtud es de suyo independiente del estado y de la fuerza. El derecho impide, para bien de la comunidad, que nadie pueda engañar o dañar a otro. Para el ciudadano, la justicia coincide con la utilidad, o más bien, puesto que son las transgresiones las que son castigadas, la injusticia implica perjuicio; pero esto está muy lejos de una auténtica moralidad. El uso de la fuerza, aun en un castigo justo, no es algo perteneciente al reino de la moralidad, como tampoco es propio de la moralidad, al menos en su perfección ideal, el que se haga el bien sólo por miedo al castigo o porque hay que obedecer a la ley.

Así, pues, aunque el derecho es algo que se queda atrás respecto a lo que uno espera de la acción moral, no se puede negar que contribuyó a profundizar las ideas referentes a la moralidad. No busques tu interés con perjuicio del prójimo; no busques tu felicidad a costa del vecino; no quieras ganar fama y poder a costa de los demás... Tales principios morales se basan en principios jurídicos y penetraron en la conciencia de las gentes como consecuencia del derecho. El principio «no hagas a los demás lo que no quieres que te hagan a ti mismo» es algo directamente evidente, sin necesidad de recurrir a los intereses propios o los de la comunidad; es algo que exige el ser consecuente con lo que uno piensa acerca de las acciones del hombre, prescindiendo de toda suerte de consideraciones utilitarias.

La idea de que no hay que usar para las propias acciones una medida distinta de la que uno usa para las de los demás

---

[8] El amigo es «una cosa utilísima», χρῆμα πάγχρηστον: *Xen. Mem.*, 2, 4; *Oecon*, 1, 4; *Conv.*, 4, 46. Cf. LEOP. SCHMIDT: *Ethik der alten Griechen*, II, cap. 8.

se presenta a los griegos en íntima conexión con la idea de justicia. La justicia, δίκη, consiste en dar a cada uno la parte que le toca. *Suum cuique*, según la máxima jurídica positiva. La *dikaiosyne* es la tendencia a procurar que dentro del propio círculo cada uno tenga lo que le corresponde y que nadie se entrometa en círculos extraños. Pero, ¿cómo determinar lo que corresponde a cada individuo? El derecho de propiedad, que es el que sirve como modelo a esta concepción del derecho, se limita a proteger la propiedad y a imponer un castigo «justo» al que atente contra ella. En realidad, nos encontramos aquí con que el bien no es más que dejar de hacer el mal.

De hecho, no es el concepto de justicia, sino el de *areté* el que dió origen a preceptos morales positivos que dirigieran la actividad de los individuos, impuestos por la comunidad de los tiempos arcaicos y aceptados por cada uno de sus miembros. Uno puede también desear la virtud o el éxito por motivos egoístas, pero la comunidad aprecia estas tendencias de una manera muy distinta a como el individuo apreciaba la tendencia a la propia felicidad o utilidad. La comunidad espera y aun exige *areté*, y puede acontecer que uno busque su propio éxito tan convencido de que está sirviendo a una causa universal y suprapersonal, que sea impertinente querer aplicar los términos «egoísta» o «altruista». ¿Qué espera de los individuos la comunidad? Y a su vez, ¿qué considera el individuo como universal y eterno? Estas son las cuestiones que presenta la reflexión sobre *areté* en la época arcaica.

La cosa es simple mientras el individuo acepta los mismos valores que la comunidad. En este caso, aun la acción más ordinaria tiene cierta dignidad, puesto que está sancionada por la tradición y la costumbre. Las diversas funciones de la vida, como el levantarse por la mañana, la comida, etc., quedan como santificadas por la oración o el sacrificio, y los acontecimientos mayores, como el nacimiento, la boda, el entierro, están determinados en formas perennes por un ritual estricto. Toda la vida está marcada permanentemente con el sello de lo divino, y todas las acciones son más que algo meramente personal. Los hombres no tienen dudas acerca del sentido de esta vida; la tradición se cumple con plena fe en la santidad de sus reglas.

En este tipo de sociedad es natural que la virtud y el mérito extraordinario reciban su recompensa. En Homero aparece como cosa muy natural que la hazaña extraordinaria tenga también una permanencia extraordinaria mediante el canto del poeta que le confiere gloria e inmortalidad. Pero ya en la época de Homero se inicia una diferenciación de valores. Como muestra la mencionada discusión acerca de las armas de Aquiles, se discute sobre el valor de las virtudes. La misma palabra *areté* favorece esta diferenciación de valores, ya que puede aplicarse a la distinta superioridad de diversos hombres en diversos aspectos, y a medida que van descubriéndose nuevos y más profundos niveles en el valor de un hombre, va resultando cada vez menos satisfactorio el ideal de «virtud» de la antigua aristocracia guerrera. El hombre descubre que los caminos de los hombres pueden ser distintos, y que puede llegar a su *areté* peculiar en las más diversas vocaciones. La antigua sociedad aristocrática estaba fundada en una única «virtud»; pero ahora se pregunta cuál sea la verdadera virtud. La crisis del sistema social es al mismo tiempo una crisis de los ideales humanos y una crisis de la moral. Arquíloco dice (fr. 41) que los diversos hombres alegran su corazón de diversas maneras; pero dice al mismo tiempo, desarrollando una idea que emerge ya en *La Odisea:* «la mente de los hombres depende de lo que Zeus les trae cada día, y sus pensamientos se ocupan de aquello con lo que topan» (fr. 68). La diferenciación de los ideales de vida implica al mismo tiempo una cierta inseguridad. El hombre tiene conciencia de su propia mutabilidad y de su dependencia de muchos elementos externos, y esta conciencia hace que la reflexión moral en el período arcaico gane en hondura. La búsqueda del bien se ha convertido en la búsqueda de lo permanente.

La discusión sobre las virtudes se encuentra particularmente en los poemas elegíacos. Varios autores de elegías dan listas de las diversas virtudes y las explican con ejemplos mitológicos, dando así su propia opinión acerca de los distintos ideales de la vida humana. Al final de la serie nos encontramos con Teognis (v. 699), quien afirma solemnemente que para la masa de los hombres no hay más valor que la riqueza,

es decir, el provecho material; pero para él esta codicia es precisamente lo más contrario a la verdadera virtud.

El primero en ocuparse de este tema es Tirteo. Sus exhortaciones al combate son expresión del ideal de vida espartano, cuando no su primer fundamento. Para él el valor máximo está en la valentía del que lucha por su patria[9]. Expresamente rechaza él todas las demás actividades y ocupaciones, que ni siquiera han de ser tenidas en cuenta; así, la rapidez del corredor en las competiciones atléticas, la fuerza del luchador, la belleza de la mujer, la riqueza, el poder de los príncipes o la capacidad oratoria. Es verdad que en *La Ilíada* la capacidad de afrontar al enemigo es la máxima prueba de lo que un hombre vale; pero esta prueba no es absolutamente la única. Precisamente la vida que rebosan los héroes homéricos se debe a su riqueza de cualidades humanas; Aquiles no sólo es valiente, sino también bello, «de rápidos pies», buen cantor, etc. Tirteo empobrece el ideal humano al exaltar por encima de Homero la gloria del valiente y la vergüenza del cobarde. Homero decía precisamente de los caídos que habían conseguido la inmortalidad (9, 32). Esta exageración se debe a que la comunidad impone al individuo mayores exigencias, pues Esparta en la contingencia de las guerras de Mesenia hubo de pedir a sus ciudadanos los máximos sacrificios. La comunidad es lo permanente a lo que debe sacrificarse el simple individuo mortal, el cual, sin embargo, permanecerá en la memoria de la comunidad permanente. Pero no siquiera en Tirteo estas exigencias de la comunidad llegan a constituir lo que podríamos llamar una moral de termitas. El no exige el servicio ciego y mudo del individuo al todo, ni el sacrificio servil, sino que sabe valorar la obra del individuo como hazaña digna de gloria. Es éste un aspecto que a través de todos los cambios no se separó ya del concepto de *areté*.

Ya en el siglo VII antes de J. C., Calino se aparta de los

---

9 Fr. 9. H. FRÄNKEL: *Dichtung und Philosophie*, pp. 435 sigs., defiende que Tirteo no es el autor de esta elegía, sino que proviene de los últimos tiempos de la época arcaica; pero no se hallan en ella restos de las discusiones tardías acerca de la virtud no sólo las referentes al derecho y la justicia —como el mismo FRÄNKEL hace notar, p. 436, 1—, sino la contraposición entre ser y parecer, etc.

motivos de *La Ilíada* de manera muy significativa. Él exhorta a los jóvenes de su ciudad a no quedarse ociosos, como si hubiera paz:

> «La guerra ha sobrecogido a todo el país: marchad, pues, contra el enemigo, y aun herido de muerte lance cada uno por última vez su jabalina, ya que es cosa honrosa y gloriosa para un hombre el luchar contra el enemigo por su patria, y sus hijos, y su fiel esposa. La muerte ha de venir cuando lo señalen los husos de las diosas del hado... A nadie es concedido escapar a la muerte, ni siquiera al que tiene ascendientes inmortales. Muchas veces uno logra escapar de la batalla y volver a su hogar, pero la muerte le espera en su propia casa: y este tal se queda sin honor.»

Luchar por la patria, por intereses más amplios que los del mero individuo, esto es lo que aquí recomienda Calino. Esta es la mejor manera de proteger aun la propia familia contra el enemigo. Evidentemente, esto podría ser también homérico; pero Calino va más allá que Homero en algunos detalles.

Héctor habla así a los troyanos en el campo de batalla (*Il.*, 15, 494 sigs.):

> «Luchad todos en escuadrón cerrado contra las naves de los griegos, y si alguno es herido y cae, que muera cumpliendo su destino; que no es deshonroso morir defendiendo a la patria. Su esposa y sus hijos, al menos, serán salvos, y se conservarán su casa y su hacienda cuando los griegos tengan que volverse a su tierra.»

Héctor dice que «no es deshonroso defender a la patria»; en cambio Calino dice que «es cosa honrosa y gloriosa luchar por la patria». En vez del «defender» tenemos el «luchar»; por vez primera se alaba la gloria del combate. Tirteo puede ya escribir: «Es cosa bella para un hombre valiente morir en la primera fila luchando por su patria» (6, 1). Aquí se alaba no ya la defensa legítima ni el mismo combate, sino aun el morir; y no sólo como cosa honrosa y gloriosa, sino bella, hermosa.

Más aún, Calino, y, como hemos visto, también Tirteo y aun con mayor énfasis, recomiendan esta lucha heroica como camino para la gloria y para evitar la deshonra. En esto no

hacen sino seguir a Homero[10]. Pero Calino da todavía otros motivos que desbordan las concepciones de *La Ilíada*. «Un hombre muere cuando se lo señala el destino. Uno puede escapar del campo de batalla para morir luego en su propia casa.» Estas palabras tienen relación con otras palabras de Héctor pronunciadas en circunstancias totalmente diversas. Cuando Héctor se despide de Andrómaca para salir al combate, le dice: «No aflijas excesivamente tu corazón. Nadie me enviará al Hades por encima de mi destino, pues no hay nadie que haya escapado todavía a su destino una vez que ha nacido, tanto si es hombre bueno como malo.»

Hay una gran diferencia entre el hombre que, como Héctor, considera la lucha que ha de afrontar y su posible muerte, y dice, resignado: «Alguna vez hemos de morir», y el hombre que señala este destino a los demás para incitarlos a actos heroicos.

Tirteo, para quien morir por la patria es simplemente algo «bello», no pondrá mucho énfasis en una idea como ésta, que, naturalmente, presupone que la muerte es algo malo y desagradable. Tireo grita: «Luchemos valientemente por nuestra patria y muramos por nuestros hijos, sin cuidarnos de nuestra propia vida» (6, 14); o bien el hombre valiente «es bello cuando se le ve caído en la primera línea» (7, 30); o bien «cada uno vaya con su escudo a la primera línea y considere a su propia vida como el mayor enemigo, y a la muerte como algo más amable que la luz del sol» (8, 4). Esta fórmula paradójica muestra lo que se espera de cada hombre; pero otros versos del mismo poema revelan que Tirteo va, en realidad, más allá de lo que puede decir seriamente. Dice algo más adelante: «Los que permanecen juntos y marchan valientemente a la primera fila y a la lucha cuerpo a cuerpo no mueren en tanto número» (8, 11). Esta es también una idea tomada de Homero. Pero en *La Ilíada* es un caudillo quien grita en el combate (5, 529; 15, 561): «Sed hombres y mostrad vuestro valor; avergonzaos de parecer cobardes en la lucha, que cuando sienten los hombres tal vergüenza son más lo que se salvan que los que mueren. Pero los que huyen no tienen ni gloria

10 Cf., por ejemplo, *Il.*, 5, 532; 6, 521.

ni fuerza...» En medio del furor de la batalla, tal exhortación resulta naturalísima; entonces es realmente peligrosa la huída. Pero Tirteo con la misma exhortación quiere inducir a los guerreros a que se lancen a la primera fila; y, además, la frase «los valientes no mueren tan fácilmente como los cobardes», al incitar a la valentía parece como reconocer implícitamente que la muerte es, en realidad, un mal. Por fin, cuando Horacio se inspira en estas palabras de Tirteo para decir (Carm., 3, 2, 13): «Es cosa dulce y honrosa morir por la patria; la muerte persigue aun al que emprende la huída...», puede verse fácilmente cómo algo grande y serio corre peligro de convertirse en mera palabrería [11].

Así, pues, Tirteo es, a lo que parece, el primero que al comenzar a diferenciarse las virtudes, intenta formarse una idea clara y unitaria de lo que es verdaderamente la *arete*. Pero quizá tiene todavía una importancia mayor el descubrimiento que Tirteo hace de la comunidad, de lo supra-individual, donde el individuo es una parte que ha de sacrificarse por el bien del todo; y esto lo ve él no sólo en las formas concretas de la familia o la patria, sino que es capaz de concebirlo y expresarlo en forma abstracta: «Es un ξυνὸν ἐσθλόν, un «bien común» para el estado y para el pueblo el que un hombre aguante en el combate» (9, 15). Tenemos aquí el alborear del concepto de «estado».

Fuera de Esparta, la exhortación a la virtud sigue otros caminos, aunque también en Atenas, por ejemplo, existía en tiempo de guerra la orden de sacrificarse por la patria. Solón en sus elegías exhortatorias habla de que los hombres tienen diversas virtudes; pero él no desacredita a las diversas formas en favor de una de ellas, sino que acepta el hecho básico de que los hombres pueden perseguir sus fines por diversos caminos. Estos caminos son todos igualmente buenos o igualmente

---

11 El *dulce et decorum est* se aplica lo mismo al epicúreo, para quien el fin de la vida es «lo agradable», que al estoico, cuyo valor máximo es la virtud y el honor. Así, para ambos resulta deseable la muerte en la batalla. Por lo demás, aquí el «dulce» epicúreo (cf. SÉNECA, ep. 66, 18 y 67, 15) está en contradicción con lo que sigue: «la muerte persigue también al que emprende la huída», donde, evidentemente, la muerte no es ya considerada como algo tan dulce.

malos, el fin a donde llevan no lo conoce nadie sino Zeus. Junto al motivo de la diversidad de valores, nos encontramos también con el motivo de Arquíloco que subraya la caducidad y vulnerabilidad de todo lo humano, donde no hay nada de valor permanente. Solón menciona juntamente con las diversas *aretai* diversas profesiones, lo cual muestra que una nueva sociedad burguesa está reemplazando al antiguo sistema aristocrático. Esta nueva sociedad ya no está dispuesta a aceptar el antiguo ideal unitario de los señores feudales. Esta diferenciación ha de debilitar necesariamente el rigor moral con peligro de relativizar los valores éticos; pero Solón sale al encuentro de este peligro al vincular la idea del derecho punitivo al concepto de *areté*. Por inciertos que sean los caminos del hombre, dice Solón, hay una cosa que la Naturaleza misma nos enseña como cierta: la injusticia será castigada, ya en el que la cometió, ya en sus hijos o en los hijos de sus hijos. Solón relaciona aquí dos motivos distintos. Arquíloco había descubierto en la vida un perpetuo flujo y reflujo, un gran ritmo universal: Solón concibe esta alternancia como ligada a la justicia y al derecho, de suerte que al crimen suceda el castigo. Arquíloco decía: «Todo lo grande ha de caer.» Solón dice: «Lo que se ha hecho grande con injusticia ha de caer.» La justicia es lo único permanente, y el vivir según la justicia es la mayor de las virtudes. Pero Solón, al declarar como fundamental el concepto de justicia, lo hace basado en motivos que rebasan todo lo que Hesíodo o Arquíloco dijeran sobre ella. Solón combate la injusticia sin que él mismo la haya experimentado directamente; a él no le mueve el resentimiento del propio derecho conculcado ni defiende intereses personales en nombre de la justicia, sino que defiende el orden y la igualdad en el estado. No es la impotencia o el sentimiento de rebelión lo que le empuja a defender un bien común artificial —a la manera como Callicles en el *Gorgias* concibe el origen del derecho—, sino que le mueve el sentimiento genuino de que hay que dar a cada uno lo que le pertenece y la conciencia de la dignidad y el valor de la justicia.

Con todo, el sentimiento de justicia en Solón permanece ligado a conceptos religiosos. El cree firmemente que los dioses castigan la injusticia, que Atena proteje a su ciudad, y que,

consiguientemente, el obrar el bien es algo que siempre reporta utilidad. Pero él demostró que sólo buscaba la justicia y no otra cosa, al rechazar el poder que tenía en su mano. Solón hizo la maravilla de dejar escapar la tiranía que prácticamente ya poseía. Por esta razón le acusaron como débil y necio, al rehusar así el noble don de los dioses, como llamaba el pueblo al poder en su simpleza. Contra esta acusación se defiende Solón en un poema que sólo conservamos fragmentariamente:

> «Si respeté mi patria y no me entregué a la amarga violencia de la tiranía, manchando y deshonrando mi fama, no me avergüenzo de ello; pues creo que así superaré más aún a todos los hombres... Cumplí mis promesas con la ayuda de los dioses, y no cometí locuras ni me plugo obrar por medio de la violencia de la tiranía, ni quiero que los buenos posean igual porción de nuestra fértil tierra que los malvados.»
>
> (Fr. 23 Adr.)

En otro fragmento (24 Adr.) dice:

> «Juntando la fuerza y la justicia, tomé con mi autoridad estas medidas y llegué hasta el final, como lo había prometido. Escribí leyes tanto para el hombre del pueblo como para el rico. reglamentando para ambos una justicia recta.»

El que en el Atica primitiva hubiera habido una vez un hombre que habiendo tenido en sus manos el poder, no se hubiese aprovechado de él, sino que lo hubiera renunciado en aras de la justicia, es algo que tuvo consecuencias imprevisibles para la vida moral y política de Grecia y aun de toda Europa.

Es verdad que las consecuencias inmediatas fueron para Solón un amargo desengaño. El tuvo que ver cómo Pisístrato se apoderaba de la tiranía en Atenas y cómo el pueblo se dejaba manejar a voluntad por aquel tirano. Pero Solón había logrado poner orden en la interna confusión política de Atenas, y el principio expresado en sus poemas de que la justicia es algo inmutable que está por encima de los hombres y que ella y no la fuerza es la norma de toda vida política es algo que ya no ha podido jamás borrarse de las instituciones públicas, por más que haya sido mil veces conculcado o usado

con fines perversos. Este principio tuvo nueva vida en el estado ático del siglo V, en el que recibió una más profunda dimensión moral, al aprender los individuos privados que eran ellos mismos los responsables de su eficaz aplicación práctica.

Mientras en Esparta y Atenas la reflexión acerca de la virtud lleva a la conciencia del estado y de la justicia, en Jonia Jenófanes y Mimnermo siguen caminos totalmente diversos. La diversidad de los hombres se basa, según Mimnermo, en la diversidad de sus sufrimientos: uno es pobre, el otro no tiene hijos, el otro está enfermo; no hay cosa grata fuera de la juventud y el amor (fr. 1 y 2). De esta idea saca él su conclusión: «procura gozar de tu vida» (fr. 7). El renuncia voluntariamente a la utilidad, la felicidad o el provecho a largo plazo; la «gloria» es patrimonio de la juventud» (fr. 5), mientras que el viejo odia a sus hijos y desprecia a las mujeres (fr. 1, 9). Al mismo tiempo rechaza él toda referencia a la comunidad, y, como Tirteo, no es capaz de mirar sino desde un soló punto de vista. La vida ha perdido sus valores permanentes. Para Mimnermo no hay nada que dure más que el mismo hombre; por tanto, no queda más que el gozar del momento presente, ya que la vida es breve y pasajera. El renuncia a todo lo que hasta ahora hemos considerado como elementos de la moralidad. Pero Mimnermo es un verdadero poeta, y por esto han quedado sus versos, más sonoros que los de Tirteo o los de Solón, como ha quedado también su experiencia de la transitoriedad de todo lo bello. La dulzura de expresión, que en Homero servía a una finalidad concreta, se convierte aquí en un fin por sí misma. La capacidad de intuición no está ya enfocada a la acción, sino al reconocimiento de la inanidad de la vida humana. El escepticismo intelectual y el entusiasmo por la pura belleza formal son valores que más tarde fueron universalmente reconocidos [12]; pero sirven más para un discreteo juguetón que para mover seriamente a la práctica de la virtud.

Jenófanes, lo mismo que Tirteo, no da valor alguno a las virtudes que la generalidad de los griegos estimaba, como la lucha, las competiciones o las carreras. En vez de esto, él recomienda su «sabiduría», que es algo más útil para el estado.

---

12 Cf. lo que diremos más abajo sobre Calímaco.

Pero al recomendar él la sabiduría que «alegra a la ciudad», «que hace engordar los graneros de la ciudad», que contribuye a una vida ordenada, en mayor grado que las competiciones de tantos admiradas (2, 19), descubrimos que la medida por él empleada para medir la virtud no es otra que la utilidad de la ciudad, el «bien común» de Tirteo, aunque con un enfoque moral en realidad muy distinto. Jenófanes ha descubierto que los hombres se hacen sus dioses a su propia imagen; por esto él quiere presentar una divinidad que no sea burdamente antropomórfica, sino —en cuanto puede él formularlo— puramente espiritual. Jenófanes ha probado a los dioses de la mitología con la piedra de toque de la moral ciudadana y los ha encontrado falsos. El espíritu ha de estar libre de pasiones y de deseos; es lo único permanente, constante, inmutable. Así, pues, cuando Jenófanes exhorta a la «sabiduría» como virtud suprema, no hace más que llevarnos a lo que él considera como permanente. También para él el esfuerzo hacia la virtud es el esfuerzo de lo mortal hacia la inmortalidad.

Todas estas reflexiones acerca de la naturaleza de *areté* nos dan a conocer lo que los hombres esperan de sus semejantes en lo que se refiere a su actuación moral, y nos llevan finalmente a la metafísica. Las tendencias egoístas se ven esencialmente refrenadas por la consideración de lo que es verdadera y permanentemente provechoso, es decir, de los valores permanentes. En esta metafísica sobrevive uno de los motivos fundamentales de la religión olímpica, el de que los dioses son antes que nada «los inmortales».

El respeto a los intereses de los demás aparece sólo en la esfera del estado y del derecho; en éste, a través de la prohibición de hacer daño a nadie; en el estado mediante las exhortaciones a luchar y aun a morir por la patria. No hay otras exigencias de sacrificarse por la comunidad; no existen obligaciones sociales de ninguna clase, y mucho menos se concibe que uno haya de preocuparse por el bienestar de los demás.

Así, pues, nos encontramos con que en el período arcaico las exhortaciones a la virtud contienen pocos motivos propiamente morales, y esto no puede simplemente atribuirse al carácter fragmentario de los testimonios que poseemos, o a que

hemos pasado por alto muchos aspectos secundarios. Lo mismo se confirma al examinar las exhortaciones a la virtud más directamente fundadas en motivos religiosos; sobre ellas hemos de decir todavia una palabra.

Por encima de los castigos impuestos por el estado, se espera que los dioses castigarán el mal. El castigo divino puede hacerse esperar, pero ha de venir. Por otra parte, los dioses griegos no prohiben ni amenazan de manera brusca y autoritaria, y más que exigir obediencia ciega e incondicional, piden que se haga buen uso de la inteligencia propia. Las ideas escatológicas de castigos para los criminales y bienaventuranza para los buenos están lejos de tener entre los griegos la importancia que el cielo y el infierno ha tenido en la historia del cristianismo.

Originariamente, el «escrúpulo» moral era algo religioso. Es Atena la que hace que Aquiles refrene su impetuosidad aunque apela a la razón del propio Aquiles haciéndole ver qué es lo que realmente le conviene. El αἰδώς, la vergüenza que contiene a los hombres de excesos impremeditados es algo también de origen religioso. Pero en Homero está ya muy secularizado, y ha quedado reducido a un respeto cortesano.

Al hombre perfecto se le atribuye toda gloria y felicidad, y aún se le considera semejante a los dioses. Pero el dios pítico no deja de amonestarle «Conócete a ti mismo», es decir, reconoce que eres mero hombre, que hay un abismo infranqueable entre lo humano y lo divino. En la época arcaica abundan los dichos de contenido semejante: «No intentes escalar hasta el cielo de bronce», «no quieras casarte con Afrodita»..., y numerosos mitos describen los peligros de la *hybris*. Pero el proverbio délfico es el que da a la admonición un sentido más universal, incitando al conocimiento propio con la máxima fuerza. El representa la forma más pura y más bella con que un dios griego haya expresado la limitación que toda moral impone sobre el hombre; en él ha desaparecido toda idea de castigo o de utilidad, y ha quedado únicamente la fuerza de la inteligencia.

Pero esta inteligencia presupone muchas cosas que no son tan evidentes. Si conocerse a sí mismo significa reconocer los límites de lo humano y no invadir el terreno de lo divino, se

ha de dar por supuesto que el hombre tiene conocimiento del poder y la grandeza de la divinidad, y al mismo tiempo parece implicarse también que hay en el hombre una tendencia a igualarse con este poder y esta grandeza. O sea que, por una parte, se presupone una fe inquebrantada, y, por la otra, una ingenua pero potente conciencia de la propia vitalidad, por la que el hombre espera poder llegar mediante su esfuerzo, su *areté,* a un estado de beatitud semejante al de los dioses. Pero tanto la fe en la divinidad como la confianza en la propia capacidad de asemejarse a ella, van debilitándose cada vez más a medida que avanzan los siglos VI y V antes de Jesucristo.

La fe en los dioses sufrió notables cambios al hacerse más profunda. Los dioses fueron medidos cada vez más con la medida de lo moral, y los hombres tendieron cada vez más a considerar la justicia como la propiedad más esencial de su ser; con ello los dioses se levantaron muy por encima de lo humano, y el hombre ya apenas pudo soñar en hacerse semejante a ellos. Por otra parte, cuando empezó a admitirse que podían existir muchas clases de virtudes, se fué debilitando el optimismo con que se había buscado la única y genuina *areté.*

Pero la admonición délfica, la más importante de las máximas religiosas y aun de todas las máximas morales de la Grecia arcaica, no perdió su fuerza cuando ya la habían perdido las premisas en que había descansado. Su influjo fué duradero, y aun el mismo Sócrates, a pesar de ser el introductor de cambios tan esenciales en los fundamentos de la moral, pudo considerarla como el principio fundamental de la moralidad.

Sócrates representa el punto crucial entre la reflexión moral de los tiempos arcaicos y clásicos y la de los tiempos post-clásicos y helenísticos. No quiero decir que él haya destruido la seguridad *naïve* del instinto moral, reemplazándola por estériles teorías. Ya antes de Sócrates, muchas reflexiones habían minado la seguridad de la conducta instintiva, y los griegos habían estado muy lejos de vivir alegremente abandonados a sus instintos. Desde los tiempos primitivos nos encontramos con «escrúpulos» morales, lo cual quiere decir que el hombre no se abandona simplemente a la fuerza de sus impulsos y

de sus instintos. Desde los comienzos se esfuerzan los griegos en encauzar lo instintivo con la ayuda de la reflexión y de la inteligencia. Si Calicles en el *Gorgias* de Platón afirma que el estado natural es aquel en que el más fuerte puede dar rienda suelta a su poder y vivir a su antojo, tal estado no es el propio del hombre. Esta es una ética de fieras que sólo llegó a formularse cuando la sofística había ya disuelto todos los vínculos religiosos y sociales como meros convencionalismos. Contra esta ética de animales salvajes quiere Sócrates poner los fundamentos de una nueva moral. Y lo verdaderamente nuevo en él es que cuando examina la naturaleza del bien, no se fija en la obra ya hecha, en los resultados de la acción, sino en el momento en que el hombre ha de actuar, el momento en que ha de tomar una decisión personal ante una posibilidad de acción. En las máximas morales que hemos examinado hasta ahora nos encontrábamos siempre con alguien que formulaba un precepto de contenido y validez determinados, sin dar muestra alguna de vacilación o de dificultad. Sócrates, por el contrario, no se presenta como el maestro que sabe y dictamina, sino, para expresarlo con la gráfica comparación que él mismo usaba, como la comadrona que ayuda a dar a luz el saber que cada uno ha de sacar de sí mismo. Con ello, Sócrates se pone en la misma actitud que la tragedia ática, la cual fué la primera en considerar la actividad del hombre desde el punto de vista de la decisión interior y personal, de donde había brotado la conciencia de la libertad de la acción humana. Sócrates se basa en la misma concepción; el hombre ha de obrar libre y conscientemente; pero esto quiere decir que tiene obligación de investigar por sí mismo qué sea el bien.

Cuando Tirteo, Solón, Mimnermo o Jenófanes se proponían declarar cuál era la verdadera virtud, evidentemente ya no había unanimidad acerca de su naturaleza, pero, al menos, cada uno estaba convencido de la verdad de su propia posición. Se trataba, como hemos visto, de una convicción ontológica acerca de la naturaleza de lo permanente y verdadero en el mundo: en Tirteo era el estado; en Solón, el poder de la justicia; en Jenófanes, la sabiduría divina; en Mimnermo, la misma transitoriedad de las cosas, en la que sólo la gracia de un poe-

ma puede dar permanencia a la fugaz felicidad de un momento.

Estos poetas no hubieran entendido por qué Sócrates preguntaba para cada caso particular ¿qué es el bien? Para ellos la acción moral consiste, según la fórmula de Heráclito que resume todo el pensamiento de este período, en «seguir lo general», lo universal; y lo universal es, también para Heráclito, lo permanente. Lo primero que hay que hacer es conocer este universal, lo cual puede presentar su dificultad, pues puede ser que lo universal sea lo incognoscible. Luego, el «seguirlo», vendrá por sí mismo. ὅρα τέλος, decía Quilón, «mira el fin, la finalidad». Una vez esto visto, no se requiere más que el ἔρως καλῶν y la δύναμις, como se dice tantas veces con tantas variantes en todo el período arcaico: «el amor de lo bello» y «la fuerza» para alcanzarlo. Pero no hay ni mención de la responsabilidad, la libertad de acción, el conocimiento de sí mismo [13].

Sócrates no quiere incitar a la virtud, quiere enseñarla; no quiere persuadir, sino convencer. Todas las exhortaciones a la virtud son caducas; y aunque han proliferado abundantemente, después de Sócrates todas suenan a cosa anticuada. El tema de la exhortación a la virtud se nos ha agotado.

Pero, puesto que las cuestiones referentes a la virtud se nos han quedado sin resolver, veamos cómo confluyen en Sócrates los motivos propios de las exhortaciones morales. En Sócrates es todo nuevo, pero al mismo tiempo vuelven en él todos los viejos motivos, aunque no sea más que porque tales motivos han de volver necesariamente dondequiera que se trate del tema de la virtud.

Creo que se puede fijar el punto exacto del que parte Sócrates en sus consideraciones morales. En Eurípides dice Medea: «Sé qué crimen estoy en trance de cometer; pero en mí puede más la pasión.» A esto opone Sócrates: el hombre que sabe dónde está el bien, lo pone por obra; todo depende de si realmente sabe dónde está el bien. Pero nadie puede hacer el mal a sabiendas.

---

[13] Cf. H. Fränkel: *Gnomon*, 1930, 13; *Dichtung und Philosophie*, 397, 9; 604, 11.

Sócrates exige algo muy elevado, que muy pocos pueden alcanzar: que los instintos y las pasiones estén sometidas al control de la razón. Los presupuestos históricos de esta postura son, aproximadamente, los siguientes: En Homero encontramos la contraposición entre *thymós* y *nous*, es decir, el alma en cuanto capaz de emoción y de acción, y el alma, en cuanto capaz de conocimiento. Arquíloco desarrolló esta distinción en una contraposición entre las fuerzas anímicas de la pasión, por una parte, y, por otra, de la razón ordenadora y refrenadora; según él, *thymós* pertenecía al orden de la mutación constante, mientras que la razón tenía como manifestación concreta y perfecta la *sophrosyne*, la moderación, que era como principio regulador de todo lo práctico y lo moral. Cuando Eurípides dice «pero puede más la pasión», no hace sino glosar una expresión que por aquel entonces aparece en el lenguaje del Atica: «ser vencido —ἡττᾶσθαι— por los propios deseos», a lo cual contrapone Sócrates la moderación como un «dominio de sí», ἐγκράτεια [14]. La libertad del espíritu está en que el que conoce lo que es su verdadero bien no se deje dominar y esclavizar por valores sólo aparentes [15]. El concepto de libertad lo toma Sócrates del derecho ateniense [16], pero añade a él —por influjo de la tragedia— el peso de la elección consciente y la decisión de la voluntad. Para él obrar libremente significa obrar con conocimiento, y con conocimiento de lo verdaderamente provechoso. Sócrates toma la «decisión» como el punto central de sus reflexiones sobre la acción humana, y en esta consideración tiene siempre ante los ojos la imagen del que se encuentra ante la bifurcación de un camino y ha de decidirse a seguir por la derecha o por la izquierda. Esta imagen de la bifurcación fué introducida ya por Hesíodo en conexión con la virtud; pero es Sócrates el primero que le da una importancia decisiva al hacerla expresión de la ineludible necesidad de elegir, ante la que el hombre se encuentra constantemente. Nosotros estamos ya acostumbrados a considerar nuestra voluntad como el principio de nuestras acciones. Pero

---

14 Cf. JAEGER: *Paideia*. Ed. esp., p. 503.

15 Cf. *Xen. Mem.*, 1, 2, 5 sigs.

16 Cf. K. LATTE: *Archiv für Rel-Wissensch.*, 1920, pp. 268 sigs. BOWRA: *Greek lyric poetry*, p. 346.

la idea de una voluntad siempre en acto de decidirse es algo extraño a los griegos. Ni siquiera tienen una palabra que corresponda a nuestro «querer»; θέλειν significa «estar preparado, estar dispuesto para algo»; βούλεσθαι significa «tener ante los ojos algo más estimable, preferible». El primer verbo denota una disposición subjetiva acompañada de una cierta libertad, pero sin decisión peculiar; el otro denota un deseo o plan —βουλή— con respecto a un determinado objeto, es decir, algo muy próximo a la intuición de la utilidad de algo. Pero ninguno de los dos expresa la determinación de la voluntad, la tendencia actualizada del sujeto hacia el objeto [17]. Ambas palabras no sólo no corresponden a la noción moderna del acto de la voluntad, sino que tampoco expresan el punto preciso que Sócrates quiere tomar en consideración, el momento en que la voluntad está para tomar una decisión moral. En cambio, Aristóteles se expresa dentro de la tradición socrática cuando dice (Eth. Nic., 1.139 a 31) que como principio de la acción está la προαίρεσις, la elección. Al concentrarse así en el momento de la elección entre dos posibilidades, la voluntad aparece con una claridad máxima, con mayor claridad que en muchas concepciones modernas [18]. Según esta concepción, la moralidad no es una cuestión de «buena voluntad», sino de «voluntad o elección del bien» [19].

Sócrates, al centrar el esfuerzo hacia el bien en el momento de la elección —el momento del sí o del no decisivo—,, dió a sus investigaciones éticas una pregnancia singular y un radicalismo, que se vió todavía acentuado por la manera como él mezcló el tema ático de la elección y de la tendencia teleológica con elementos provenientes de la filosofía de Jonia y de la Magna Grecia. Para Sócrates lo bueno es lo mismo que lo útil; pero él no entiende la utilidad en el sentido de un pro-

---

17 Algo semejante podría decirse de los verbos griegos referentes a la «acción» del hombre Cf. *Philologus*, Suppl. 20, Heft 1, pp. 17 sigs.

18 No tenemos por qué declarar aquí que lo que nosotros denominamos «voluntad» era concebido por los griegos, parte como afín al orden afectivo —*thymós*—, parte como perteneciente al orden intelectivo —*nous, gnome*.

19 Sobre la idea de «buena voluntad» en Demócrito, cf. infra, capítulo XII.

vecho personal —ésta es sólo una utilidad aparente—, sino en el sentido de una utilidad «verdadera», «real». Ya desde los tiempos antiguos la sabiduría calculadora se había ocupado en determinar lo verdaderamente útil. Y cuando ahora Sócrates se interesa por lo útil, pero no en el sentido del provecho individual, presupone que es posible llegar a conocer en qué consiste tal utilidad. Puesto que no se trata de una utilidad aparente sino real, se presupone también —al menos así se presupone en el *Gorgias* de Platón— que puede haber un conocimiento real, verdadero, y no meramente aparente. Nos encontramos, pues, con la distinción de Parménides a propósito del conocimiento del mundo exterior, la distinción entre el ser y el parecer, entre la simple opinión y el verdadero conocimiento. Sócrates se pone de lado del ser y del saber, frente al mero parecer y a la opinión. Por lo demás, hay que notar que la distinción de Parménides tiene un fundamento diverso, pues se basa en la contraposición entre el conocimiento intelectual y la percepción sensible; pero tal contraposición no tiene lugar en lo que se refiere a la investigación de la naturaleza de lo útil y del bien moral.

De manera semejante, al tratar de la felicidad Sócrates rechaza la falsa felicidad en favor de otra verdadera. Recogiendo un viejo motivo, la felicidad verdadera es para Sócrates la que permanece, la duradera. Ahora bien, la felicidad duradera no es la del cuerpo, pues éste fenece; ha de ser la del alma, dotada de inmortalidad. Sócrates se funda aquí —o al menos, notémoslo de nuevo, así nos lo presenta Platón en el *Gorgias*— en ideas religiosas y filosóficas que proceden de los pitagóricos y de los órficos, los cuales, a su vez, se fundan en la distinción entre cuerpo y alma que se formuló en los tiempos posteriores a Homero. Para Sócrates todos los instintos y pasiones son concupiscencias corporales, y, por tanto, pertenecen al reino de lo transitorio y han de despreciarse. En esto se muestra mucho más radical que sus predecesores, que habían recomendado *sophrosyne* como refrenadora de las pasiones, por lo menos en teoría, ya que en la práctica se guardó siempre de caer en toda postura radical, y, a pesar de su notable autodominio y moderación, difícilmente se le podría considerar como un asceta.

La *sophrosyme* era como una especie de tacto moral para discernir el equilibrio de una vida sana, la cual, como diría Heráclito, «obedeciendo a la naturaleza», lo graba la adecuada medida e igualdad. Sócrates había aceptado plenamente la doctrina de Parménides, según la cual sólo lo inteligible es permanente, aunque originariamente tal doctrina fuera formulada para resolver el problema del conocimiento del mundo exterior, es decir, la dificultad de comprender el movimiento corpóreo. Al reconocer Sócrates como permanente sólo el pensar, no llegó a preguntarse cómo los instintos y el placer se relacionan con lo permanente, lo incorpóreo, la vida o comoquiera que se llame. Estas cuestiones no llegaron a hacerse explícitas en las antiguas exhortaciones morales, y no tiene nada de extraño que no se explicitaran tampoco en Sócrates, ya que éste parte del momento radical de la decisión o elección, en el que tiene particular relieve la contraposición bien-mal, y, además, concibe el bien teleológicamente como el fin. De todo esto resulta necesariamente que no se da más que un solo Bien, pero hay muchas clases de mal. Lo importante es conocer este Bien único. ¿Quién se atrevería a negar la verdad profunda de esta concepción? Puede discutirse si ésta es la única manera en que se puede presentar el problema del bien moral, y aun quizá puede uno intentar otros caminos sin necesidad de incurrir en el reproche de atentar contra los valores espirituales.

Para llegar a un conocimiento más concreto de la virtud, Sócrates no puede basarse en el cálculo utilitario. La verdadera «utilidad» no tiene nada que ver con el cálculo de lo que en concreto resulta más ventajoso. Tampoco puede basarse en la *sophrosyne,* cuyo objeto no es propiamente el «Bien», sino la salud, la armonía, la proporción entre elementos contrarios. Tampoco puede seguir el camino de Parménides, que lleva a conocer la esencia del mundo sensible. Así, pues, para obtener un modelo de ciencia teleológica, Sócrates vuelve sus ojos a la actividad propia de los «técnicos», y ésta es otra de las novedades por él introducidas. De la misma manera que un carpintero para poder hacer una mesa ha de saber primero lo que es una buena mesa, así también el hombre para poder obrar bien ha de saber de antemano qué es el «Bien». El que posee esta ciencia «técnica» del operario producirá naturalmente obras

buenas, especialmente si el bien puede identificarse con lo útil.

La palabra ática, que significa conocimiento, ἐπιστήμη, sugería ya a Sócrates el modelo del operario técnico. Al revés de las palabras jonias que designaban el saber y el conocimiento, las cuales denotaban sólo un conocimiento teórico, la palabra *episteme* denotaba también el conocimiento práctico, y significaba lo mismo el saber teórico que el saber práctico, el «saber hacer». De hecho era la palabra que se usaba para designar las distintas habilidades de los menestrales [20]. Sólo con aceptar este concepto del saber, las reflexiones de Sócrates quedaban enfocadas en una dirección bien determinada. Este saber era un saber práctico, de gran afinidad con los conceptos morales; y esto fué lo que Sócrates introdujo por vez primera en la filosofía griega, pues toda la filosofía griega anterior, nacida y desarrollada fuera del Atica, en Jonia y en la Magna Grecia, estaba enfocada hacia el conocimiento teorético del mundo exterior.

Con la ayuda de este concepto del saber práctico del operario manual, logra Sócrates explicar la naturaleza teleológica de las acciones humanas de la manera que sigue: De la misma manera que el operario hace un objeto que él sabe hacer —con saber práctico, ἐπίσταται—, porque lo ha aprendido al aprender su profesión, así toda acción humana ha de ser ejecutada bajo la dirección de un «saber» relativo a tal acción. Así, pues, el fin, el bien, la virtud, no son sólo un «valor», como habían parecido implicar hasta entonces todas las exhortaciones morales, ni un ideal objetivamente dado, sino más bien una actuación de las potencialidades propias del agente. El fin —τέλος— no es algo fijo que está en la conciencia de todos y que puede «verse» según el proverbio de Quilón, «mira el fin». Es más bien algo que se obtiene en la misma acción ejecutada según un saber metódico, y que sólo *a posteriori* se comprende. Cuando Sócrates pone como máxima fundamental de todo esfuerzo moral «haz lo que te toca», τὰ ἑαυτοῦ πράττειν [21], incorpora a su sistema algo que estaba profundamente implicado en el antiguo concepto de *areté* —capacidad y excelencia—

---

20 Cf. *Philol. Unters. herausg,* v. U. V. Wilamowitz, vol. 29, 21.

21 *Plat. Charm.,* 161 b; *Apol.,* 36 c.

tal como se expresa ya en la elegía primitiva que discute sobre las diversas *aretai*. Pero Sócrates ha despojado al concepto de toda relación con el juicio de los demás, del honor y de la fama. No ha de ser la opinión de los demás la que determine nuestras acciones sino es tal vez la de los «entendidos», los que son buenos y justos. Cada hombre ha de conocerse a sí mismo, y luego hacer lo que le toca, sin preocuparse de los demás. Lo que importa es tener la cuenta limpia consigo mismo. Sócrates rechaza el activismo exagerado —πολυπραγμοσύνη—, y en él coloca la preocupación por los negocios públicos. Aunque el pensamiento de Sócrates está, en realidad, determinado por su interés por el estado, aunque continuamente toma pie para sus reflexiones del hecho de que los que gobiernan el estado no tienen conocimiento alguno del bien, sin embargo, no llega a preguntarse en qué consiste el bien del estado. El rehuye el papel de reformador o revolucionario político. El está dispuesto a servir al estado en lo que éste le exige, y así lo hace, primero como soldado y luego como funcionario elegido. El se declara obediente a las leyes. La mismo actitud toma con respecto a la religión tradicional: no toca para nada las formas existentes, aunque hayan quedado raquíticas para él. En cuanto no tiene verdadero conocimiento del Bien, él mantiene el respeto por la tradición. Todo radicalismo le es ajeno, así como la tendencia a destruir lo existente, so pretexto de que es malo, con la simple esperanza de que así lo bueno se abrirá camino.

Sócrates es particularmente exigente en lo que se refiere a su propia *areté*. A este respecto parecen revivir las exigencias de Tirteo, aunque con mayor fuerza y profundidad. En la *Apología*, de Platón, dice él que el que quiera obrar el bien, como Aquiles y los héroes de Troya, no ha de estimar en nada el peligro de perder la vida (28 b):

> «Dondequiera que uno se haya colocado por creer que es para él el mejor lugar, o dondequiera que le haya colocado el legítimo superior, allí creo yo que ha de permanecer, por peligros que se presenten, y ni la muerte ni otra cosa alguna ha de temer más que la deshonra.»

La idea expresada ya en Tirteo y en el mismo Homero de que la virtud puede llegar a exigir el sacrificio de la propia

vida, se extiende aquí a toda acción moral, ya provenga de un deber que uno mismo se ha impuesto o de un mandato legítimo. Es significativo que al hablar del deber que uno mismo se impone da la razón: «porque uno ha llegado a la convicción de que aquél es para él el mejor lugar», es decir, es el conocimiento el que decide sobre el deber. Ahora bien, el conocimiento del deber, si ha de ser verdadero conocimiento, supone el conocimiento del Bien mismo. Pero al llegar aquí el mismo Sócrates concedía que no había podido llegar a tal conocimiento. La última conclusión de su sabiduría era: «Sólo sé que no sé nada.» Esto no llega a truncar su apetito de saber; Sócrates no es un escéptico, pues, a pesar de su ignorancia, defiende que la virtud es algo que puede enseñarse. El perpetuo batallar por dar con la sabiduría, el buscar y el tantear que constituyen el estado perennne del filósofo, aparecen en Sócrates todavía con mayor vigor y mayor pureza de la que podían tener en Heráclito o Parménides, pues al fin éstos terminaron defendiendo un sistema dogmático.

Si la actividad filosófica de Sócrates no quedó estéril fué porque fué capaz de señalar con mucha mayor claridad que ninguno de sus predecesores un «camino», un método de pensar.

Antes que él, si uno se preguntaba ¿qué es la virtud?, la respuesta era: el valor, la justicia, la sabiduría, etc. Pero en Platón nos encontramos con que Sócrates pregunta ¿qué es esta cualidad común, este bien, que hace que el valor, la justicia, etc., sean cosas buenas? Sócrates, con su manera característica, abordaba a las gentes en el mercado y les preguntaba ¿qué es el bien? Como respuesta, obtenía, según puede verse en los diálogos platónicos primerizos, una enumeración de virtudes particulares, sin que nadie respondiera a la universalidad de la pregunta. Entonces se ponía a preguntar hasta encontrar lo que nosotros llamaríamos el «concepto universal». De estos interrogatorios nació la lógica.

En realidad, en este contexto el problema de «los universales» es mucho más trascendente que cuando se trata de «cosas» universales, como «caballo», «hombre», etc. Podemos dar por seguro que Sócrates no se preocupó mucho de este universal «caballo», etc., sino más bien de los otros universales morales, más dignos de atención y más difíciles de compren-

der. Cuando yo pregunto sobre el universal «caballo», busco algo que abarca todos los caballos individuales que puedo percibir por mis sentidos. Pero cuando pregunto por el universal «bien», la cuestión es mucho más difícil. Si yo pregunto ¿qué es el bien?, en el momento en que la voluntad ha de decidirse, me refiero a algo concreto que yo puedo ejecutar, un fin, algo que no existe más que en mi pensamiento. Pero si pregunto de una manera universal ¿qué es el bien?, la respuesta no ha de ser algo que determine el bien propio de una determinada situación, sino algo válido para todas las situaciones en que mi voluntad tenga que decidirse. Es decir, busco el universal de algo que no existe en una forma concreta, algo que asimismo existe sólo en el pensamiento. La dificultad que aquí se presenta puede verse tal vez mejor considerando las locuciones en que empleamos el término universal «bien» junto a las locuciones en que empleamos el término universal «caballo». El significado universal de «caballo» se nos da principalmente en la predicación: «esto es (un) caballo» (cf. infra, capítulo XII). En cambio, el universal «bien» no suele aparecer como predicado, ya que no responde a nada conocido empíricamente, sino que por su referencia con la indeterminación de la acción humana aparece en preguntas del tipo «¿qué es el bien?» Mientras no se ha planteado todavía la cuestión acerca del valor de las acciones del hombre, no hay todavía conciencia del universal «bien». Esta conciencia aparece por primera vez en la gran pregunta del héroe trágico «¿qué he de hacer?», y se convierte en objeto de la filosofía en la gran pregunta de Sócrates «¿qué es la virtud?» El universal «bien» se revela en las preguntas acerca de lo bueno, y empieza a existir en la conciencia del deber, que tales preguntas presuponen.

Si nos parásemos a considerar hasta qué punto el concepto universal «bien» puede considerarse como análogo al concepto universal «caballo», nos veríamos perdidos en la problemática de las ideas platónicas, y tendríamos que seguir preguntando hasta qué punto la transición del uno al otro tipo de universales nos presenta nuevos problemas filosóficos, y aun hasta qué punto tal transición es legítima. Cuando Sócrates asimila la ciencia del bien y de lo útil a la ciencia del operario

manual, no dejan de presentarse dificultades. El «bien» al que tiende el operario es algo concreto, una buena mesa u otro objeto; pero el bien moral es algo muy distinto. Las dificultades se acrecientan cuando Sócrates toma la distinción de Parménides entre la verdadera ciencia y la opinión, distinción que había surgido en un contexto totalmente diferente. De aquí pasa Sócrates, siguiendo de nuevo las concepciones de Parménides, a distinguir entre el ser real y el aparente, la utilidad real y la aparente; y esta distinción es considerada como prácticamente equivalente a otra distinción procedente de otro contexto enteramente diverso, la distinción entre la felicidad pasajera y la felicidad permanente, que, a su vez, se desarrolla en la distinción entre la felicidad del cuerpo y la del alma. Sócrates se lanza con entusiasmo a la investigación de la naturaleza de la virtud. Pero este entusiasmo sólo lleva a conclusiones problemáticas, porque se mete en un terreno en el que sólo se puede abrir camino mediante analogías necesariamente cuestionables.

Todas las ideas que habían jugado su papel en las antiguas exhortaciones a la virtud han recibido de Sócrates una dimensión nueva, ya que él no sólo las ha relacionado entre sí, sino también con otros conceptos procedentes de la filosofía presocrática. Esta tarea fué continuada por Platón.

Lo útil pasa a ser «lo verdaderamente útil»; pero ¿qué es lo verdadero en contraposición a lo aparente? La felicidad se convierte en la felicidad del alma permanente; pero ¿qué es el alma? La justicia ya no es, como en Solón, una mera preservación del orden y una justa equidad, concebidas más bien como una ausencia de injusticia, sino que es una cualidad positiva de la actividad del hombre; pero ¿qué es, a fin de cuentas, este derecho? La virtud es «el bien»; pero ¿qué es este universal? La fama y el honor sólo valen si son los justos quienes los dispensan; pero, ¿quiénes son los justos? El conocimiento de sí mismo ya no tiene como objeto el ideal de un estamento fijo, como el de la sociedad aristocrática primitiva, según el cual uno podía determinar que era un hombre cabal, ἀνὴρ ἐσθλός. Ya no hay estado alguno, ni comunidad religiosa, ni sociedad alguna que establezca su propio pro-

vecho como valor universal. El yo individual se encuentra perdido en medio de una universalidad incomprensible.

Pero la grandeza de Sócrates está en que, a pesar de todo esto, no se dejó arrastrar al nihilismo. Hay tres cosas que le dan una seguridad inquebrantable; son tres cosas que hemos encontrado ya en las antiguas exhortaciones a la virtud, pero que en Sócrates aparecen con una fuerza nueva como fundamentos de la moralidad. La primera es el *daimonion*, la voz divina que apartaba a Sócrates de todo lo malo. Ella representa lo que hemos llamado «escrúpulo» o aspecto negativo de la moralidad, del que nació el derecho en la vida social y la protección contra toda suerte de «daños». Pero en Sócrates tiene una fuerza más directamente perceptible, más independiente, más sobrehumana.

Lo segundo es una fe incondicional en que el hombre ha de obrar el bien según sus convicciones. Esto es lo que da sentido a la existencia humana, y no hay que tomarse a la ligera el cumplimiento de la «misión» que cada uno tiene en este mundo. Tal fe la selló Sócrates con su propia muerte.

Lo tercero es la convicción de que el hombre participa de lo universal y lo permanente mediante el conocimiento. El hombre ha de entregarse con toda dedicación, honradez e integridad a la adquisición de la sabiduría, aunque no pueda llegar jamás al saber perfecto. Este es el único camino para romper las barreras del individualismo y llegar así a la felicidad.

Todo esto no lo enseñó ni lo vivió Sócrates con fanatismo oscurantista, ni con pedantería rígida, ni con superioridad desdeñosa. Al contrario, resplandecen en él la sobriedad y la sencillez impregnadas de una ironía finísima. Sócrates tiene plena conciencia de que él, el Sócrates mortal, no es más que un individuo limitado, y de que su acción y su saber son también limitados intentos de alcanzar el bien. A fin de cuentas, él sabía bien que lo ilimitado no puede aparecer más que en formas limitadas.

11

COMPARACION, METAFORA, ANALOGIA: DEL PENSAR MITICO AL PENSAR LOGICO

1

Antes de investigar el camino que va desde la comparación mítica y los símiles homéricos a los argumentos analógicos de la filosofía y de la ciencia, será útil examinar brevemente dónde ocurren las comparaciones en el lenguaje ordinario —es decir, fuera de las obras poéticas o filosóficas— y hasta qué punto las comparaciones son frecuentes en este lenguaje y aun necesarias [1].

El mero hecho de designar varias cosas de nuestra experiencia ordinaria con un nombre «común» presupone ya un género de comparación. Si yo llamo caballo a esto y a aquello y a lo de más allá, yo estoy comparando estas diversas realidades y las declaro iguales, a pesar de sus notables diferencias. En la denominación de animales y de plantas, este género de comparación no ofrece dificultades especiales. Cada caballo es tan caballo como cualquier otro, todos son caballos desde cualquier punto de vista, y nadie opone sobre ello dudas ni reparos. Otras comparaciones se hacen también sin dificultad: un asno y un caballo ofrecen ciertas semejanzas, pero también específicas diferencias; y así se llega a denominacio-

---

[1] Para todo lo que sigue, puede consultarse SNELL: *Der Aufbau der Sprache.* Hamburgo, 1952, especialmente pp. 151 sigs.

nes más universales, como «solípedo», y se puede seguir ampliando la universalidad: mamífero, animal, ser vivo, etc. Se puede recorrer también el proceso inverso; añadiendo al concepto más universal la correspondiente diferencia específica, se puede volver a los géneros y especies ínfimas. Este juego mental ha tenido su importancia en lógica desde los tiempos de Platón, al quedar establecido que una buena definición ha de constar de un concepto universal determinado por la ínfima diferencia específica.

En lo que se refiere a las plantas y animales, el método tiene una firme base en la estructura misma de la naturaleza orgánica. El árbol orgánico de la naturaleza viviente corresponde según nuestra concepción a este proceso lógico. No hay más que una diferencia: en la naturaleza bajo un grupo universal pueden existir varios subgrupos numerosos y diversísimos, que se distinguen por sus diferencias específicas. En cambio, en lógica sólo se admite la división dicotómica: una cosa, o es, o no es: *non datur tertium*.

Al aplicarlo a otros objetos, el método ofrece sus dificultades. Los miembros o partes orgánicos, como mano, pata, hoja, etcétera, pueden todavía agruparse siguiendo las formas estructurales de la naturaleza orgánica, pero ya no se puede aplicar a ellas la *diairesis* platónica sin notables limitaciones. Pero cuando llegamos a designar objetos artificiales, la univocidad de los nombres universales se hace mucho más dudosa. Sillas, tenazas y casas son objetos que tienen entre sí mucha menor semejanza que la que puede haber entre flores, hojas y plantas, y siempre puede encontrarse algún objeto que no acaba de entrar dentro de una denominación general. Otras dificultades se presentan si consideramos denominaciones como «río», «montaña», «nube». ¿Dónde están los límites exactos entre «montón», «colina», «cerro», «montaña»? ¿O bien entre «arroyo», «torrente» y «río»? ¿O bien entre «neblina», «niebla» y «nube»?

Finalmente hay nombres comunes, como «agua», «oro», «madera», que de suyo no nos dicen nada acerca de ningún objeto concreto de forma determinada; más que nombres de «cosas» son nombres de materiales de que las «cosas» están hechas La afirmación «esto es una mesa» puede aplicarse al mismo objeto del que se dice «esto es madera»; pero desde el

punto de vista de la lógica las dos afirmaciones son totalmente diversas. La afirmación «esto es oro» supone también en el fondo una comparación; pero si nos preguntamos «¿qué es el oro?», nuestra reflexión tendrá que enfocarse por caminos enteramente distintos de los que tomaríamos si nos preguntáramos «¿qué es un caballo?». La primera pregunta, convertida en problema científico, lleva a la cosmología jonia, a la búsqueda del principio o ἀρχή de las cosas, y, finalmente, a la teoría de los elementos. La segunda lleva a la ciencia empírica de la Zoología con sus divisiones en grupos sistemáticos.

Además de los nombres comunes de cosas, hay otras dos clases de substantivos: los nombres propios y los nombres abstractos. En los nombres propios se presupone también una especie de comparación, aunque de diverso género; la afirmación «éste es Sócrates» no es propiamente un «juicio», puesto que no expresa tanto un «conocimiento» cuanto un «reconocimiento». Si pregunto «¿quién es Sócrates?», no intento propiamente «descubrir» nada, sino más bien «reconocer»; no quiero «subsumir» a un individuo particular dentro de una clase universal, como en el caso de objetos materiales concretos, sino que quiero reconocer la unicidad de tal persona como actualización concreta de las potencialidades de la especie humana. Para llegar a esto se requiere una cierta experiencia y comparación; pero lo que aquí se compara son determinadas disposiciones, destinos, propiedades, es decir, no se comparan cosas concretas sino cualidades abstractas. La posibilidad de formar nombres abstractos viene dada, en primer lugar, por la substantivación de verbos y de adjetivos. Otra posibilidad se funda en la metáfora, que es también un género de comparación.

A veces se califican de metáforas expresiones que sólo remotamente tienen algo que ver con lo que es la forma específica de la comparación metafórica. Tomemos la palabra «pluma», que se puede usar en el sentido de «pluma de ave» o en el sentido *metafórico* de «pluma de escribir». Este uso «metafórico» se debe a que originariamente se escribía con plumas de ave, y luego, al ser éstas sustituídas por instrumentos parecidos de metal, se conservó el nombre primitivo. Tal «metáfora» refleja una determinada evolución histórica, la suplantación del uso de la pluma de ave por algo distinto. No tene-

mos aquí ninguna cuestión propiamente lingüística, sino simplemente histórica [2].

Consideremos otro ejemplo de «metáfora». Puedo «pasar por un lugar», pero también «pasar una mala noche», «pasar un papel a otro», «pasar por bueno», «pasar la página»... Nos encontramos con diversos significados de una expresión, los cuales, más que desde un punto de vista filosófico, han de estudiarse en su evolución histórica. La etimología de «pasar» es «hacer pasos», y todos los usos mencionados pueden reducirse a usos «metafóricos» de esta idea de «hacer pasos»; son usos «traslaticios» o «figurados» que siguen conservando una relación con la idea etimológica original, con el «sentido propio». De la misma manera que el uso de «pluma» para designar el instrumento de escribir refleja una determinada evolución histórica, así los diversos usos de «pasar» reflejan una determinada evolución lingüística o semántica, que lleva a la formación, no de metáforas propiamente tales, sino de nuevos significados de la palabra. Al usar la palabra «pluma» con referencia al instrumento de escribir, ya no tenemos conciencia alguna de su relación histórica con la pluma de ave, y, en realidad, «pluma» de ave y «pluma» de escribir podrían clasificarse entre las palabras homónimas de significados tan distintos como «mango» = parte por donde se coge un instrumento, y «mango» = árbol tropical. El que los dos usos de «pluma» tuvieran una relación histórica determinada, que nosotros podemos todavía conocer, no cambia fundamentalmente el estado de la cuestión.

En las denominaciones de cosas nos encontramos con metáforas propiamente tales, como cuando hablamos del «pie de una copa» o de la «cabeza de un alfiler». La copa tiene un «pie» porque tiene una parte que la sostiene y por la que descansa sobre una superficie; es decir, una parte que hace las funciones propias del «pie». El caso de la «cabeza de alfiler» es algo distinto; la cabeza del alfiler no tiene en manera alguna las funciones de una cabeza propiamente tal, pero «se parece», tiene una relación formal con la cabeza; es más o menos esférica, está colocada en el extremo superior, etc.

---

2 Cf. HANS LIPPS: *Die Verbindlichkeit der Sprache*, 1944, pp. 66, 67.

Así, pues, la metáfora puede fundarse en una semejanza funcional o en un parecido formal; es decir, o en la actividad o en las cualidades o propiedades de una cosa. Ahora bien, la actividad y las propiedades se designan por medio de verbos y de adjetivos, y con esto comprenderemos mejor por qué el verbo y el adjetivo tienen tanta importancia en todo lo que se refiere al campo de la comparación y la metáfora. Es verdad que en los ejemplos mencionados «pie» y «cabeza» son substantivos; pero su sentido metafórico no se explicaría sin recurrir a otras categorías lingüísticas. Las denominaciones verbales o adjetivas se basan también en la comparación. Tal actividad (o tal propiedad) es semejante a tal otra, y por esto ambas se denominan con la palabra «pasar» (o con la palabra «ancho»). Pero «pasar» y «ancho» no son conceptos universales bajo los que puedan subsumirse varios objetos individuales, como pueden subsumirse objetos concretos bajo los nombres universales que designan «cosas». Un león es siempre y bajo cualquier aspecto un león; es igual a cualquier otro león, al menos *qua* león. No hay ningún león que sea propiamente otra cosa que león: o lo es o no lo es. Un león es algo determinado y exclusivo. Pero «ancho» no puede definirse de esta manera; no puede determinarse cuando se pasa de lo estrecho a lo ancho. Lo mismo puede decirse de «azul», que puede ser al mismo tiempo rojizo o verdoso, sin que haya límite claro entre los colores. Lo mismo sucede con los verbos; no son claros los límites entre pasar, caminar, acercarse; o entre correr, apresurarse, precipitarse, saltar... la univocidad y precisión de significado es aquí todavía más precaria que en los nombres comunes del tipo «río», «monte», «nube».

Hay propiedades puras y propiedades mixtas. Para determinar sus diversos grados o matices hay que recurrir a la comparación: «blanco como la nieve». o «más blanco que la nieve» (*Il.*, 10, 437), o «que el marfil» (*Od.*, 18, 196), o aún «que un huevo» (*Saph.*, fr. 139, Diehl)[3]; «más pálido que el heno» (*Saph.* 2, 14), «dulce como la miel» (desde Homero), «rápido como un caballo, o como un pájaro» (frecuente desde Homero), o «como el viento» (*Il.*, 10, 437). Estas comparaciones pertene-

[3] La misma expresión en Theocr., 11, 2; Virg., *Ecl.*, 7, 31, etc.

cen a los elementos más primarios de todas las lenguas, y sirven para subrayar la intensidad o pureza peculiar de una cualidad. En la lírica griega sirven también, lo mismo que la comparación con los dioses y los héroes, para la exaltación poética de la gloria de un hombre.

El primero que señala el carácter relativo de las cualidades de las cosas es Jenófanes (fr. 38): «Si dios no hubiese creado la pálida miel, los hombres dirían que los higos son lo más dulce que haberse pueda.» De aquí pasa Jenófanes a una postura escéptica acerca de toda percepción de los sentidos; y de aquí surgieron también otros problemas, como la paradoja del «montón»: ¿son dos granos ya «muchos»? ¿O tres? ¿O cuatro?

El primer principio para establecer un orden entre las cualidades es el que nos proporcionan los mismos sentidos: la vista distingue entre lo claro y lo oscuro, y los diversos colores desde el rojo al violeta. De manera semejante, los otros sentidos aprecian otras cualidades según una escala correspondiente. El espacio y el tiempo se nos dan inmediatamente como algo «grande» o «pequeño», y estos conceptos pueden servir como de marco para situar muchas otras impresiones.

Los verbos ofrecen mayor dificultad. De las innumerables actividades posibles, tomamos unas pocas más típicas o más frecuentes y las designamos con verbos peculiares; las que quedan han de expresarse mejor o peor con referencia a aquellas. Los incontables movimientos, acciones, disposiciones y situaciones sólo pueden reducirse a orden de una manera mucho más artificial y arbitraria que las cualidades o las mismas «cosas». Una persona puede «sentarse» o «echarse». Pero para todas las posturas intermedias entre éstas no tenemos verbos adecuados. Y aunque podemos dudar si una determinada posición es «estar sentado» o «estar echado», sabemos bien lo que estar sentado o echado «propiamente» significan. Esto quiere decir que «sentarse» o «echarse» son casos típicos o ideales (y lo mismo podría decirse de otros verbos), según los cuales nosotros juzgamos y nombramos otros casos más o menos parecidos. Este «tipismo» o «idealidad» de las denominaciones verbales es algo distinto de la «pureza» de las cualidades o propiedades de las cosas. Una propiedad aparece en su pureza por contraste con su contraria, mientras que la perfección de la

acción está en la proporción, la seguridad o el garbo con que se lleva a cabo.

Según esto, las metáforas pueden agruparse sistemáticamente según sean de origen verbal o de origen adjetivo, aunque hay también formas mixtas; y esta agrupación nos permitirá estudiar mejor el significado y la transformación de las metáforas y de las comparaciones. Las metáforas adjetivales, por ejemplo las que dicen del lenguaje o de la poesía que es «dulce», no tienen mucha importancia en la época arcaica de Grecia. En algunas expresiones se encuentra la idea de que la alegría es ligera, alta, abierta, mientras que el dolor es pesado, hundido, estrecho, apretado... La alegría se concibe como un movimiento centrífugo; el dolor como centrípeto. Pero de esto no resultaron más que unas pocas metáforas, y, a lo que parece, ninguna comparación. Entre los primeros griegos, la psicología de los propios sentimientos y emociones no llegó a alcanzar gran desarrollo. Los sentimientos eran concebidos por los griegos más como «movimientos» del alma que como cualidades o propiedades de la misma; por lo cual se expresaban más con metáforas verbales que con las adjetivas. Sólo una metáfora adjetival se halla ya plenamente desarrollada en la época arcaica, originando incluso comparaciones; la metáfora de la luz que expresa los valores humanos que todavía no se conciben de una manera abstracta o psicológica, a saber: la belleza, la nobleza, la grandeza... La virtud es luminosa, pero también la alegría, la felicidad, la vida misma. En cambio, el dolor, la desgracia, la muerte, están asociadas a la oscuridad [4].

Safo dice en alabanza de una compañera ausente: «Arignota brilla entre las mujeres de Lidia como la luna entre las estrellas» (fr. 98, Diehl; cf. supra, p. 116). En Homero se dice ya que Aquiles brilla como el sol, o que un yelmo brilla como una estrella, o el escudo de Aquiles como la luna o como un fuego de pastores, o se dice que algo es bello como una estrella. Una bienaventuranza lírica de Alcmán dice: «Yo canto la luz de Agido; la veo como el sol...» (fr. 1, 39). Safo se distingue de los demás en que no sólo compara a su doncella con un astro,

[4] Sobre el simbolismo de la luz entre los griegos, cf. R. BULTMANN, artículo φῶς, en KITTEL: *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament;* íd., *Philologus,* 97, 1947, pp. 1 sigs.

sino que al mismo tiempo la compara con las demás mujeres entre las cuales vive. También aquí hay un eco de la comparación homérica por la que un jefe de hombres es como el toro entre el ganado o el carnero entre las ovejas (*Il.*, 2, 480; 3, 196). Pero en Homero sólo hay referencia al aspecto exterior concreto [5]. En cambio, en Safo resulta como una proporción: «Arignota es a las mujeres de Lidia como la luna es a las estrellas.» Píndaro desarrolla este mismo tema al principio de su primera «Oda olímpica»:

> «Lo mejor es el agua;
> mientras que el oro brilla como fuego en la noche
> por encima de todas las riquezas de los hombres.
> Pero, corazón mío,
> si quieres cantar la gloria de los juegos atléticos,
> no mires que de día brille una estrella
> más radiante que el sol en el cielo vacío,
> ni esperes alabar otros combates
> más grandes que los de Olimpia.»

La idea fundamental es la siguiente: Lo mejor en un sentido absoluto es el agua —es algo paradójico, pero tras breve reflexión aparece como una verdad profunda, y así se convierte en manifestación de gran sabiduría—. Los juegos olímpicos sobrepasan a todos los demás de la misma manera que el oro está por encima de todos los demás tesoros y el sol brilla más que ninguna otra estrella. En otra ocasión, Píndaro reflexiona también sobre los valores humanos estableciendo otras proporciones distintas de la comparación con la luz: «como cazador, el mejor de los animales es el perro espartano de Taigeto; la mejor leche es la de las cabras de Esciro; pero las mejores armas hay que buscarlas en Argos, los carros de combate en Tebas y un carro de mulas bien construido en Sicilia, la de resplandecientes frutos» (fr. 106). Cuando uno se pone a mirar lo mismo las cosas que los animales y los hombres desde el punto de vista de su valor intrínseco y de su resplandor exterior, no hemos de extrañarnos que los ejemplares máxi-

---

[5] Cf. *Od.*, 7, 102, donde Nausicaa entre sus doncellas es comparada a Artemis entre las Ninfas. Para otros detalles, puede verse H. SEYFFERT: *Die Gleichnisse der Odyssee*. Kiel, 1949, 86 (tesis no impresa).

mos, los superlativos, se coloquen todos como en el mismo plano [6]. Aquí se reconocen las diversas excelencias —*aretai*— de los distintos objetos o seres, tal como es frecuente desde Arquíloco, y especialmente desde Solón. Pero lo peculiar de Píndaro es que no se preocupa de buscar «la realidad verdadera», sino que más bien quiere discernir qué es lo más radiante y lo mejor en comparación con otras cosas de menos valor.

En este esquema de proporciones, las metáforas adjetivales adquieren por primera vez importancia capital para la filosofía —con Heráclito— y para la ciencia, sobre todo para las Matemáticas. En cambio, la simple comparación o la metáfora adjetival independiente de la proporción, aunque cristalice en un substantivo, no llega a expresar el contenido de una realidad concreta. La razón de ello está en que tales comparaciones o metáforas no se basan en la esencia o en la función de las cosas, sino sólo en su apariencia exterior, en la impresión que una cosa hace y por la que se distingue sólo relativamente, por contraste con su contraria. Así, la luz es comprendida en relación con la oscuridad, el sentimiento de felicidad en contraposición al de depresión, etc. Si a determinada parte de un alfiler le doy el nombre de «cabeza», con ello expreso menos que cuando a determinada persona le doy el nombre de «cabeza del estado», o me refiero al «pie de una copa». La cabeza del alfiler es un extremo del mismo —con una forma determinada—, contrapuesto al otro extremo; la cabeza del estado es el que ejerce en él la función directora; el pie de la copa es la parte que tiene la función de sostener o aguantar.

Por esto, las metáforas que sólo están fundadas en la semejanza de impresiones sensibles o de apariencias, son de interés relativamente menguado para el problema que nos ocupa. Podemos designar como «hoja» a cierto pedazo de papel y a la superficie de madera de una puerta; ambos objetos son semejantes en cuanto que son algo ancho y largo pero delgado; de ello resulta una metáfora perfectamente apropiada, y aun tales metáforas pueden ser impresionantes y agudas; pero no se

---

6 Cf. también Pind., fr. 234. Sobre la manera cómo esta manera de enjuiciar los valores influye en las informaciones de Herodoto y de Hipócrates, cf. H. DILLER: *Wanderarzt und Aitiologe,* p. 82 y nota 129.

basan en algo esencial y necesario, y por esto carecen de interés filosófico.

No sucede así con las metáforas verbales. Si digo que el tiempo «vuela» o que el puente «fué volado» expreso algo que no puede decirse de otra manera, al menos sin recurrir a otra metáfora semejante. Nos encontramos con este antropomorfismo siempre que hemos de describir el movimiento de las cosas inanimadas: el agua «corre», el viento «sopla», etc. Esta peculiaridad del lenguaje ha sido notada a menudo; incluso en los verbos especialmente formados para designar el movimiento de objetos inanimados, como «fluir», hay como una especie de antropomorfismo encubierto. Toda actividad sólo puede ser concebida, expresada e interpretada a partir de la actividad del hombre. Por esto todos los pueblos primitivos han admitido la existencia de dioses fluviales, *daimones* de los vientos, etc.

Todavía hay algo más importante; todo lo referente al espíritu ha de expresarse necesariamente por medio de metáforas verbales. En la historia de la lengua griega, el proceso de formación o «abstracción» de los conceptos referentes al espíritu o al alma es algo que se hace ante nuestros ojos, y por esto nos es dado seguir paso a paso el desarrollo de tales expresiones metafóricas.

En un principio, el espíritu era concebido según la analogía de los órganos corporales y sus funciones. La *psyche* es el aliento, la respiración que sostiene la vida del hombre. El *thymós* es el órgano de la «excitación» interior, mientras que el *nous* es el espíritu en cuanto capaz de «ver», de «representarse» algo. (Véase lo dicho en el capítulo 1 acerca de Homero.) Saber, *eidénai*, es «haber visto». Conocer, *gignóskein*, está relacionado con «ver»; entender, *syniénai*, está relacionado con «oir»; comprender, *epístasthai*, se relaciona con el poder práctico, «estar encima». El «proceso», el «método», el «progreso» del pensamiento se expresa según metáforas tomadas del camino, de la misma manera que ya desde los comienzos se había hablado de «seguir» un discurso, o del «curso» de un poema o relato, siempre según la misma metáfora del camino [7].

---

[7] BECKER: *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken.* Hermes Einzelschr., 4, 1937.

A cada paso nos hemos de encontrar, en las consideraciones históricas que siguen, con tales expresiones metafóricas de lo espiritual. Ni siquiera el pensar «abstracto» es capaz de independizarse del lenguaje metafórico, sino que ha de andar siempre con las muletas de la analogía. Por esto tiene un interés no sólo histórico, sino también filosófico, estudiar los distintos tipos de metáfora según los cuales se fué formando el pensamiento occidental al intentar explicar el mundo de una manera racional.

2

Muchas comparaciones de Homero[8] nacen de estas que hemos llamado metáforas «necesarias». En *La Ilíada* (11, 284), al ver Héctor que Agamenón abandona el campo de batalla, anima a los troyanos a la lucha. «Con tales palabras quería él excitar —ὤτρυνε— la fuerza —μένος— y el ánimo —θυμός— de cada uno de los hombres. *Thymós* es el espíritu del hombre como causa de su moción interior; *menos* es la función, la fuerza propia del *thymós;* no tenemos nosotros una palabra que traduzca exactamente su significado, ya que las palabras «fuerza», «impulso», etc., sólo inadecuadamente corresponden a la idea griega. *Otrynein* significa incitar, poner en movimiento, y se dice también con referencia a animales, por ejemplo, perros (*Il.*, 18, 584) o caballos (muchas veces).

Nuestro pasaje continúa más adelante (v. 292): «Como un cazador lanza los perros de blancos dientes contra un jabalí salvaje o contra los leones, así Héctor, hijo de Príamo, lan-

---

[8] Después del libro de HERMANN FRAENKEL, *Die Homerischen Gleichnisse,* Göttingen, 1921, han estudiado las comparaciones de Homero KURTZ RIEZLER: *Das Homerische Gleichnis und der Anfang der griechischen Philosophie,* Antike, 12, 1936, 253-271, y FRIEDRICK MÜLLER: *Das Homerische Gleichnis, Neue Jahrb. f. Antike u. deutsche Bildung,* 1941, 175-183. Sobre la evolución ulterior, cf. H. FRAENKEL: *Am. Journ. of Philol.,* 60, 1939, 478. Más recientemente, W. SCHADEWALT: *Die Homerische Gleichniswelt,* en *Von Homers Welt und Werk,* 2.ª ed., 1951, pp. 130 sigs.; ROLAND HAMPE: *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit,* 1952.

zaba a los troyanos contra los aqueos.» La comparación no hace más que continuar la metáfora contenida en la expresión «excitar el ánimo». Es frecuente que Homero presente a las pasiones del alma con imágenes tomadas del reino de los animales. También nosotros hablamos de «aguijonear», «excitar», «domar», «dirigir», «enfrenar», etc., las pasiones; es la única manera adecuada de hablar del influjo que podemos ejercer sobre ellas. Homero utiliza una comparación para poner de relieve la importancia del hecho; no tenemos más que suprimir la comparación para ver inmediatamente que el relato pierde toda su fuerza y brillantez en un punto que es decisivo. Fácilmente veríamos antes que nada en tales comparaciones un medio poético para subrayar el *pathos* de una situación dada; esto es lo que sucede en la poesía posterior, tanto romana como romance; las comparaciones sirven para añadir solemnidad, peso y grandeza a las palabras. No se puede decir que las comparaciones de Homero no tengan también tal efecto elevador; pero su verdadera función es algo mucho más esencial; en realidad, son el único medio de que dispone el poeta para describir la intensidad y aun la misma esencia concreta de un suceso. Si omite la comparación, Homero sólo puede decir: «Héctor intentaba excitar el ánimo y las fuerzas —si es que vale esta desmedrada traducción— de cada uno de los guerreros.»

De semejante manera surgió la metáfora de *Il.*, 4, 421: Diómedes salta de su carro, y al saltar, ὀρνυμένου, resuena el bronce de su armadura. Como las olas saltan, ὄρνυται, una tras otra en el clamoroso mar..., así se movían las filas de los dánaos... al mando de sus caudillos respectivos.

Il., 15, 615: Héctor intenta romper las filas de los guerreros por el sitio donde ve que hay mayor multitud y mejores armas. Pero no pudo penetrar... porque se le oponían «como una torre», es decir, formados en cuadro, «como un peñasco que en el mar aguanta el embate de las olas y los vientos».

La base de tales comparaciones está en el uso figurado de ciertos verbos: «lanzarse», «incitar», «fluctuar», «abatirse», etcétera. Pero no hay que suponer que tales comparaciones respondan únicamente a lo que se llama *tertium comparationis;* sus implicaciones pueden ir mucho más allá de lo que consti-

tuye el punto central de la comparación. Más aún: muchas veces la gracia de la comparación homérica está precisamente en su riqueza de relaciones, en la exactitud y belleza de muchos detalles que sólo entran por implicación. Pero esto no modifica la finalidad primordial, que es la de hacer que la acción humana —o lo que fuere— pueda narrarse de una manera expresiva.

Si un peñasco en el mar puede convertirse en expresión de una determinada actitud humana, es decir, si un objeto inanimado es capaz de expresar algo propio de la vida, se debe precisamente a que tal objeto inanimado es considerado de una manera antropomórfica; la inmóvil permanencia de la roca en medio del oleaje se interpreta como un «aguantar», como aguanta el hombre en una situación de peligro. El objeto adquiere como una fuerza o capacidad de hacer sensible una situación determinada sólo por el hecho de que en él se han visto primero las cualidades que con él se quieren ilustrar. Esta peculiar correlación por la que la conducta humana se expresa mediante algo que a su vez ha sido concebido según esta misma conducta humana, es algo que se da en todas las demás comparaciones de Homero, y aun en todas las metáforas y en el proceso mismo por el cual un hombre «comprende» algo[9]. Así, pues, no es enteramente exacto decir que el peñasco es considerado «antropomórficamente»; deberíamos explicar que el hombre puede considerar al peñasco de manera antropomorfa precisamente porque él se ha considerado a sí mismo primero de una manera «petromorfa», es decir, porque él ha interpretado a la roca en términos humanos, y luego ha encontrado en estos términos aplicados a la roca una expresión adecuada de su propia conducta. Para comprender plenamente el valor de las comparaciones es indispensable caer en la cuenta de que el hombre no puede oírse ni comprenderse a sí mismo si no es mediante esta especie de eco de sí mismo en las cosas.

En Homero, la comparación de un hombre con un animal se basa en un tipo de actividad determinada; el héroe se lan-

[9] Cf. H. FRAENKEL, l. c., pp.72 sigs., sobre la comparación de los pigmeos; KURT RIEZLER, l. c.; LIPPS, l. c., pp. 73 sigs.; *Philol. Unters*, volumen 20, p. 49.

za contra el enemigo como el león contra el rebaño, etc. La fuerza de tales comparaciones está en que el animal se toma como ejemplo típico de un determinado género de conducta. En Homero, el león es siempre el animal guerrero, agresivo lo mismo en el ataque que en la retirada. Aun cuando no es tomado como imagen del valor noble, sino al contrario, es despreciado por su crueldad, el león no deja de tener esta característica; sólo que entonces se valora en otro sentido. El león nunca tomará las características del gato ladino o juguetón, por ejemplo. Lo mismo podría decirse de los demás animales que aparecen en las comparaciones: el perro audaz, el terco asno, el tímido ciervo...

Así, por ejemplo, Héctor es comparado a menudo con el león; se parece a esta fiera no sólo en un ataque determinado, sino siempre que se lanza contra el enemigo lo hace «como un león». Así, una fiera puede servir para caracterizar a un determinado hombre, aunque puede suceder, por ejemplo, que Ayante sea comparado primero con un león y luego con un asno (*Il.*, 11, 548-557, 558-565). La concepción de que distintos hombres están como bajo el influjo de distintas fieras es algo muy primitivo. Pero la idea de un animal *totem* o cosa semejante ya no está en Homero, por lo menos en forma viva, aunque había entre los griegos algunos restos de la vieja creencia, como dioses de aspecto animal, disfraces de animal en el culto, genealogías con antepasados animales, etc. [10].

Con todo, las comparaciones del reino animal en Homero son algo más que medios de expresión de una peculiar tonalidad emotiva o descripciones de la Naturaleza que pueden iluminar un suceso determinado a causa de ciertos rasgos semejantes. Así, Calímaco puede decir —y de manera ciertamente propia y bella— en su «Himno a Delos», que Iris está sentada junto al trono de Hera como si fuera un perro de caza. Pero cuando Homero nos dice que alguien se lanza contra el enemigo «como un león», hemos de entenderlo en un sentido literal; es una misma fuerza la que actúa en el león y en el gue-

---

[10] Muy cauto es el juicio de NILSSON, *Gesch. d. gr. Rel.*, I, 200, sobre estas cuestiones. Ejemplos de genealogías con ascendientes animales en H. DIELS, *N. Jahrb.*, 51, 1923, 74.

rrero: el *menos*, el impulso interior, que muchas veces es mencionado explícitamente. En aquellos tiempos, el león era el animal de potente *menos* el que atacaba los ganados. Cuando un hombre atacaba «como un león» es que había una relación objetiva y real entre uno y otro. Los animales de las comparaciones homéricas no son únicamente símbolos, sino que son específicos portadores de fuerzas vivientes, como podemos verlo frecuentemente en las representaciones artísticas del siglo VII [11]. Homero casi no sabe ver a tales animales si no es en cuanto portadores de tales fuerzas. Por esto casi no aparecen en la narración propiamente tal, y, en cambio, aparecen en las comparaciones [12]. Homero no parece interesarse por los animales en sí mismos.

Esta manera de ver en los animales cómo la expresión característica de las fuerzas de la vida llevó, en la fábula y en Simónides, a la distinción entre diversos «tipos» humanos [13]. En *La Odisea* dice Ulises, en un pasaje imitado luego por Arquíloco (18, 136 sigs.): «De entre todos los seres que respiran y se arrastran sobre el suelo, la tierra no alimenta a ninguno más efímero que el hombre. No se figura el hombre que haya de padecer infortunio mientras los dioses le otorgan sus dones y se mueven sus miembros. Pero cuando, como acontece, los dioses le mandan también la desgracia, entonces ha de soportarla mal de su grado, con ánimo paciente. El sentir de los hombres terrenos cambia según sea el día que les trae el padre de los dioses y de los hombres.» Según esto, el animal no es tan efímero como el hombre, cuyo sentir y entender cambia según lo que los dioses le envían. En este instante en el que Homero llega lo más cerca que puede al descubrimiento de lo espiritual en el hombre, proclama que el animal tiene mayor

---

11 Cf. la bella formulación de E. BUSCHOR, *Die Musen des Jenseits*, página 26.

12 Lo mismo podría decirse de las fuerzas de la Naturaleza, como veremos en seguida. Schadewalt y Hampe han subrayado con razón la relación entre las comparaciones y el estilo geométrico. Pero quizá hay que ver en ellas ciertas formas estereotipadas del Oriente. Cf. F. DORNSEIFF, en *Kröhling*, «Greifswalder Beitr. Heft.», 5, p. 82, nota 8; VAN OTTERLO, *Mnemosyne*, 8, 1940, pp. 145 sigs. Compárese con el Gilgamesh: «Los dioses se amontonaban como moscas sobre los que sacrificaban.»

13 Cf. FRAENKEL: *Dichtung und Philosophie*, 200.

firmeza y seguridad. El hombre encuentra en las formas de vida fijas y determinadas por la Naturaleza el modelo según el cual puede él representarse sus vagas y múltiples emociones y situaciones. La Naturaleza es el espejo en el que el hombre puede contemplarse a sí mismo.

El pensamiento racional, cuando quiere definir una persona lo divide en diversas propiedades y fuerzas o potencias; y al dividir entre el sujeto y las propiedades, entre la materia y sus fuerzas o potencias, puede sin dificultad decirse que diversos hombres tienen «las mismas» propiedades o potencias. El pensamiento más primitivo no conoce todavía estas distinciones, y así, para expresar las distintas peculiaridades, no tiene más elementos que las imágenes totales, y ha de recurrir necesariamente a la comparación entre ellas. La frase «Héctor es como un león», no es únicamente una comparación que sirve para fijar nuestra idea de un hombre indeterminado e impreciso mediante una forma sensible característica; originariamente se refiere también a una relación factual y concreta, de suerte que la relación entre el hombre y el animal tiene lugar no sólo en el plano del conocimiento, sino también en el plano existencial.

También las fuerzas naturales de los elementos tienen en las comparaciones de Homero una función semejante a la de los animales, como hemos visto en lo que se refiere a la tempestad, las nubes, las rocas. En tales comparaciones, el hombre se contempla a sí mismo al verse como reflejado en la naturaleza exterior. Las descripciones de fenómenos naturales, lo mismo que las de la vida animal, no son propiamente meras imágenes de una situación anímica: el viento, el tiempo, el mar, los ríos, la noche, la niebla, el fuego, el árbol, interesan a causa de sus propias formas vivientes; se consideran como portadores de fuerzas primarias, iguales a las que actúan en el mismo hombre, como puede experimentarlo éste cuando ha de medirse con ellas mediante sus propias fuerzas *La Ilíada* describe la lucha entre los griegos y los troyanos, es decir, una lucha entre hombres, y por ello no ha de extrañarnos que en ella la Naturaleza casi no aparezca más que en las comparaciones; en la narración misma aparece muy poco, pues sirve apenas como marco de la acción épica.

Otros aspectos de la vida ordinaria, especialmente de la vida de pastores y labradores, aparecen en las comparaciones, y, en cambio, tienen poco lugar en la narración épica. Los hombres a quienes canta el poeta son distintos de los hombres ante quienes canta. Nosotros no tenemos dificultad en comprender estas comparaciones que nos hablan de los trabajos y alegrías de los campesinos, de los cuidados y esperanzas de los pastores, del trabajo de los pescadores u otros trabajadores. Aquí son las acciones del hombre las que sirven para iluminar otras acciones humanas. Asimismo cuando se nos dice que una masa se abalanza como un campo de mieses, o que un guerrero cae como el fruto de la amapola, o que los dardos volaban como habas aventadas, no se requiere explicación alguna, ya que la semejanza de las acciones o situaciones es aparente aun para la mentalidad moderna.

Las comparaciones que se refieren a una acción no se pueden separar claramente de las que se refieren a un atributo. Por ejemplo, la comparación frecuente «rápido como un caballo», o «rápido como un pájaro», puede referirse lo mismo a un movimiento particular que a una propiedad permanente. El último aspecto da origen a comparaciones del tipo: «numerosos como las flores», «piel blanca como el marfil», «tela fina como piel de cebolla seca». Pero tales comparaciones adjetivales son mucho menos frecuentes en la épica que en la lírica, pues la épica no se interesa particularmente por la descripción de situaciones o propiedades.

Un grupo de comparaciones se distinguen de todas las mencionadas hasta ahora: las llamadas «paradigmas míticos» [14]. Estos paradigmas se encuentran en los discursos, mientras que las comparaciones están en las narraciones [15]. Las comparaciones, cuando se refieren a un hombre sirven para aclarar la situación de una tercera persona. Pero los paradigmas míticos tienen la finalidad de ayudar a la reflexión, ya sea sobre la propia situación o sobre la de otro. Así, el viejo Fénix cuenta

---

14 Cf. ROB. OEHLER: *Mythologische Exempla in der älteren griechischen Dichtung, Diss*, Basel, 1925. FRÄNKEL: *Gnomon*, 3, 569.

15 Breves comparaciones se encuentran también en los discursos; por ejemplo, Príamo compara a Ulises a un carnero entre las ovejas (*Il.*, 3, 196).

a Aquiles la historia de Meleagro (*Il.*, 9, 527-599), cuya ira había sido causa de tantos males, y que permaneció tan firme en ella que al fin perdió todos los dones que se le habían ofrecido: la historia ha de servir para que Aquiles reconozca en ella a su propia situación.

El que en tales casos el «precepto» o «moraleja» aparezca con particular relieve no quiere decir que tales paradigmas o que el mismo mito tengan esencialmente una finalidad ética o edificante. Si lo moral parece predominar es porque los hombres de Homero no se detienen en la contemplación, sino que se lanzan inmediatamente a la acción, y así la reflexión se convierte fácilmente en autodefensa, excusa o anuncio de determinada exigencia; y la invitación a la reflexión toma la forma de exhortación, incitación o consolación. Cuando Penélope compara su llanto con el de Aedón, no hace más que reconocer su propia situación y compararla con la situación similar de la hija de Pandáreo, sin que esto importe nada de orden moral. Las comparaciones surgen a partir de las metáforas, y por esta razón sirven, ante todo, para iluminar determinadas actividades. Pero, especialmente las comparaciones del reino animal, pueden también dar forma sensible a ciertas actitudes típicas de un héroe. Los paradigmas míticos van más allá, al revelar las causas y las consecuencias de todo un complejo de actividades humanas. También hay comparaciones que pueden tener esta misma función, como cuando el llanto de Penélope al oir el relato que el desconocido Ulises hace de su marido es comparado con el derretirse de la nieve (*Od.*, 19, 205), o cuando la muerte del joven Euforbo es comparada al olivo cuidadosamente cultivado que es arrancado por la tempestad. Pero los paradigmas míticos se prestan más para iluminar y hacer de alguna manera inteligible el destino de los hombres.

Los paradigmas míticos responden a la misma necesidad que dió origen a las comparaciones del reino animal, a saber, la de hallar por comparación nuestra situación dentro del sistema del mundo y obtener así un cierto sentido de permanencia y seguridad. Esta necesidad se experimenta también hoy día, aunque ya no acudamos para orientarnos a hechos legendarios, sino a hechos de experiencia o a paralelos históricos.

Goethe hace que cuando todo se hunde alrededor de Tasso, Antonio le dirija estas palabras:

> «Y si te encuentras perdido enteramente,
> compárate con algo, para que puedas
> sentir lo que tú eres.»

Y el otro le contesta:

> «Sí, tu admonición es oportuna.
> ¿Es que no habrá un ejemplo de la historia que me ayude?
> ¿No habrá ante mí algún hombre que pueda presentarse
> habiendo sufrido más de cuanto yo he sufrido,
> con quien yo me compare para saber qué soy?» [16].

Lo mismo que sucedía en las comparaciones del reino animal, la comparación mítica es fundamentalmente algo que rebasa el plano meramente cognoscitivo; el hombre se siente ligado al personaje mítico con relaciones reales y existenciales. Los héroes forman como un eslabón entre los dioses y los hombres, y las distintas genealogías y familias nobles ven en ellos a los antepasados. A ellos se remontan también muchas instituciones. El resultado es que el hombre se siente como parte de una tradición viva incorporada en este mundo superior, lo cual es continuamente confirmado por las leyendas etiológicas que iban ligadas a la celebración de las festividades religiosas.

Las formas típicas y bien definidas de los dioses olímpicos habían proporcionado al hombre como modelos en los que él mismo podía reconocerse. De la misma manera, los mitos significativos del pasado heroico presentaban como un muestrario todavía más rico de diversas posibilidades en las que podía concretarse el destino de un hombre. Estas narraciones míticas tienen sobre las comparaciones la ventaja de ser más fáciles de interpretar y más fácilmente acomodables para expresar los distintos aspectos de lo espiritual. Los dioses de Homero ha-

---

16 Muchas de las narraciones de las *Mil y una noches* muestran cuán universal es esta idea de que el hombre se comprende a sí mismo mediante las comparaciones. La presentación más artística de este motivo se halla cuando el rey Wird-Chan se deja arrastrar alternativamente por los cuentos de su mujer y del visir, que intentan declararle la realidad de la situación (noches 918-922).

bían superado la rigidez de sus formas teriomórficas —si es que habían pasado por tal estadio—, y así habían trocado la ineludible necesidad animal por la amable libertad de los hombres. Con ello, los hombres podían ver en los dioses como modelos en que ellos mismos podían reconocerse, y podían salir de la encerrona de un esquematismo inexorable. Los mitos adquieren nuevo significado y se plantean de nuevo en nuevas formas poéticas en las que se manifiesta una tendencia fabuladora abierta a muy diversas posibilidades. En esta poesía, que desemboca finalmente en la tragedia ática, es donde el hombre llega a la perfección del conocimiento de sí mismo.

Para comprender mejor las complejas correlaciones recíprocas existentes entre el mito y la idea que el hombre tiene de sí mismo, y para evitar la tendencia a considerar el mito como algo lejano y solemne, puede ayudar la consideración de un fenómeno más reciente de análoga naturaleza. Las diversas representaciones que Rembrandt hizo de escenas del Antiguo Testamento nos permiten seguir las vicisitudes de la vida del artista, pues las viejas historias se hacían vivas en él a través de sus propias experiencias. Pero también sucedía lo contrario: eran las viejas figuras las que despertaban en él la conciencia de la propia situación. De la misma manera, los griegos descubrieron el espíritu humano al verlo como viviendo en los mitos que ellos mismos habían formado. En el destino de Orestes descubre Esquilo lo que es la «acción» del hombre en el sentido más estricto de la palabra; pero es el mismo Esquilo el que había introducido este sentido en el antiguo mito. El hombre se va haciendo más humano a medida que se va haciendo humano el eco mítico en el que el hombre se escucha a sí mismo. Cuanto más racional es la mentalidad del hombre, tanto más se seculariza el mito.

Dos rasgos de los mitos homéricos prenuncian ya la «ilustración» que ha de venir. La reflexión que los paradigmas míticos intentan provocar lleva a la humildad; en la mayoría de los casos los hombres aprenden a tener conciencia de la limitación y la dependencia propias de la naturaleza humana; son como una exhortación al conocimiento de sí mismo en el sentido del precepto délfico, es decir, una exhortación a la medida, al orden, a la moderación. El segundo rasgo es que las

figuras que sirven de ejemplo no son de naturaleza demónica o poderes legendarios y vagos, sino que son personajes perfectamente delimitados, con nombres concretos de dioses, y con mayor frecuencia de héroes de la leyenda heroica. Estos personajes están relacionados con una topografía y una genealogía determinadas, de suerte que forman parte del mundo de lo histórico y experimental, que es lo que distingue a la saga de los cuentos. Pero, como hemos dicho, es característico de la mitología griega el que ciertos motivos de cuento se conviertan en partes constituyentes de la saga. En cambio, la saga se distingue de la experiencia empírica en cuanto que, además de los acontecimientos concretos intenta dar también una interpretación y un sentido a lo acaecido, de suerte que su contenido no sea un mero resultado de la actividad humana —como sucede en las explicaciones posteriores— sino algo de un valor superior y divino. Así, pues, el mito —y no sólo el de los paradigmas homéricos— se halla como en un término medio entre el concepto de necesidad de la mentalidad mágica primitiva y el problematismo e incertidumbre de la mentalidad posterior de tipo empírico e histórico.

Pero ni la mentalidad mágica primitiva, ni la mentaliad positiva orientada hacia la ciencia natural, pueden apreciar debidamente el sentido del paradigma mítico o aun del histórico. Ambas mentalidades, por diferentes que sean entre sí, sólo admiten comparaciones basadas en la identidad: ellas toman como prototipo de ecuación la que se da entre cosas designadas por nombres comunes concretos: un león es igual a otro león, o un pedazo de oro es igual a otro. Así, en la mentalidad primitiva, un hombre puede ser igual a un dios, o a un animal, y en la mentalidad científica sólo vale lo que es concreto y «real». En cambio, los fundamentos del mito, la poesía y la historia, en donde se encuentran ejemplos o «paradigmas» de acciones o situaciones humanas que tienen un sentido común, suponen una concepción enteramente diversa.

De la misma manera, como hemos dicho que entre muchas actividades distintas sólo hay algunas que pueden expresarse con un verbo peculiar determinado, de forma que las demás son concebidas y expresadas sólo con relación a ellas, así hay unas pocas situaciones—históricas o plasmadas por los poetas—

que sirven como de prototipos según los cuales juzgamos nosotros los acontecimientos de la vida humana. Las formas básicas de los mitos griegos se han mantenido vivas a través de los continuos cambios formales que los poetas—y no sólo los poetas griegos—han ido introduciendo sobre ellas. Aun la historia de Tucídides, tan opuesta a todo lo mítico, tiene un valor permanente porque, como él mismo dice (1, 22), «las mismas cosas u otras semejantes» pueden de nuevo acontecer.

3

Al querer descubrir las peculiaridades de los caracteres, Simónides, imitando en esto a Focílides, usa una serie de comparaciones con animales, con las que nos da como una tabla completa de rasgos típicos. En su «Poema de las mujeres» describe con la ayuda de tales comparaciones diversos tipos de mujer:

> «Cuando en el principio creó Dios a la mujer, la hizo según diversos tipos. A una la hizo de un peludo cerdo: en su casa todo está siempre en confuso desorden. cubierto todo de suciedad, todo por los suelos. No se baña ni lava sus vestidos, sino que se echa entre sus inmundicias a engordar su propio cuerpo
>
> La segunda mujer la hizo Dios de la ladina zorra. Ella lo sabe todo, nada le escapa, ni lo bueno ni lo malo. Ella es capaz de vituperar a uno en un momento, y luego de alabarle; todo es según convenga en el preciso instante.
>
> La tercera la hizo de una perra, malvada, hija de su madre. Todo lo quiere oir y todo lo quiere saber. Lo husmea todo, por todas partes merodea y ladra escandalosa, aunque no vea a nadie. Ni calla ante su dueño, aunque le rompa los dientes con una buena pedrada, ni aunque la acaricie suavemente. Aun cuando esté sentada entre los huéspedes no cesa en sus ladridos sin sentido.»

Así va siguiendo por los distintos animales hasta que llega a la abeja, que es el tipo de la mujer ideal.

En ciertos detalles, Simónides se basa en antiguas fábulas de animales. Hesíodo y Arquíloco ya las habían desarrollado para hacerlas más adecuadas para la expresión de problemas mo-

rales más recientes. Lo nuevo de Simónides es el intento de establecer un cierto orden dentro del reino animal —por supuesto sin ningún fundamento científico— que pudiera servir de base para una valoración de los caracteres de las mujeres. Cuando en el Olimpo aparecían diversos tipos de mujer, lo hacían en la forma estereotipada propia de un estilo solemne. Pero cuando Simónides compara las mujeres con distintos tipos de animales, hace que sus limitaciones características sean inmediatamente visibles, en un estilo que se llamaría luego realista. La comparación con el animal no sirve para iluminar una acción determinada de un individuo, sino que más bien continúa la tendencia que ya estaba operante en Homero cuando comparaba a menudo la actividad de Héctor con la del león; la comparación sirve para expresar una manera de ser permanente de un individuo en contraposición a la manera de ser de los demás; y, por tanto, más que a las acciones se refiere a las cualidades o propiedades. Los motivos característicos de las comparaciones adjetivales se encuentran también en las comparaciones con animales que ilustran la manera de ser del hombre, especialmente cuando se yuxtaponen diversos aspectos comparables y al mismo tiempo distintos. Entonces uno dice: X es más bien así, Z es más bien asá, y se busca una especie de «diferencia específica» entre ambos, que es algo que pertenece más bien al reino de las propiedades que al de la esencia. Pero además, Simónides considera una relación existencial entre los distintos animales y las distintas mujeres; para él las mujeres proceden de los animales correspondientes. Esto es como un residuo que ha quedado del tiempo de la magia.

Otras formas de comparaciones con animales tienden a presentar una caracterización más individual. Ibico dice, al verse de nuevo atrapado en la red de Eros (fr. 7): «Estoy temblando cuando se acerca, como el caballo de carrreras otrora victorioso rehusa en su vejez salir con el carro a la contienda.» La comparación con el animal no se refiere ya a un rasgo típico —como era en Homero la velocidad el rasgo típico del caballo—, sino la dualidad del sentimiento, la lucha entre la pasión y la vejez. La comparación ya no está al servicio de lo típico, sino de lo personal e individual. Desde que Safo ha-

bía llamado a Eros el «agridulce» animal, se había ido haciendo cada vez más viva la conciencia de los sentimientos bipolares y de que el individuo es algo único; esta bipolaridad única es lo que Ibico quiere expresar con la imagen del viejo caballo de carreras. Así también, cuando Anacreonte compara a una muchacha coquetona pero desdeñosa con un potro, no quiere hacer más que pintarnos un rasgo peculiar de tal persona. Safo usa una imagen de semejante fuerza interior para describir el destino de una bella muchacha que sólo al cabo de muchos años encuentra un marido; dice que es como la manzana que creció en la parte más elevada del árbol adonde no podían llegar los que recogían la fruta [17].

Las comparaciones de Simónides con animales manifiestan cierta tendencia a la sistematización, mientras que las que acabamos de citar manifiestan la tendencia opuesta, es decir, la de expresar lo individual. Esta tendencia tuvo importancia en el desarrollo posterior de las ideas y se convirtió en algo característicos. Las variadas propiedades contrapuestas no se hallan divididas en distintos sujetos, sino que pertenecen a un individuo único. La tragedia aceptó la presencia de sentimientos contradictorios en un mismo individuo, y luego la posibilidad de seguir cursos de acción opuestos, creando así una nueva problemática personal más profunda. Con ello, la segunda de las tendencias mencionadas se resolvió en un esfuerzo del hombre por encontrar su carácter individual en medio de la contrariedad interna de todo su ser. La manera cómo Alcibíades en el Simposio de Platón intenta describir a Sócrates es típica y muy significativa. Por fuera es muy distinto de lo que es por dentro. Es como un Sileno [18], que tiene por dentro figurines de oro; su

---

17 En Homero encontramos los comienzos de la caracterización por medio de una doble comparación con animales: «Tienes el rostro de perro, pero el corazón de cervato» (*Il.*, 1, 225), lo cual equivale al insulto: eres un insolente y un cobarde. En *Il.*, 2, 478, se dice de Agamenón: «En la cabeza y el rostro se parece a Zeus, en la cintura a Ares y en el pecho a Poseidón», lo cual es una alabanza. En ambos casos se da únicamente una acumulación de males o de bienes, pero no propiamente una tensión interior o bipolaridad.

18 Sobre el significado de esta comparación con el Sileno, confróntese B. SCHWEITZER: *Studien zur Entstehung des Potrâts bei den Griechen.* «Ber. d. Sachs. Akad.», 91, 1939, 4, p. 39.

pasión interior está en contraposición con su dominio exterior. «Pero lo que es más de admirar es que no se parece a ningún hombre ni de entre los héroes antiguos ni de los contemporáneos. Con Aquiles podría compararse Brasidas; con Pericles, Néstor y Antenor, y así otros.» Para Alcibíades, Sócrates es «incomparable», y por esto mismo «inefable», enteramente *sui generis* e individual. Las comparaciones míticas, que, como muestran las palabras de Alcibíades, suelen servir para hacer comprensible el carácter de uno, se revelan enteramente inadecuadas para expresar las internas contradicciones del ser de Sócrates. Pero hemos de recordar que Sócrates es el primero de los griegos del que poseemos un busto que quiere ser un retrato personal.

Un camino largo y complicado había llegado, con la ayuda de comparaciones, a que finalmente se pudiera dar una respuesta a una pregunta del tipo ¿quién es Sócrates? Cuando se hace una pregunta acerca de un nombre común, por ejemplo, ¿qué es un león?, no hay mucha dificultad en contestar con una comparación, pues hay a mano multitud de seres realmente idénticos. Pero si la pregunta se refiere a un nombre propio, la comparación ha de basarse en motivos que pertenecen a las categorías del adjetivo y del verbo. Primero hay que fijar una actividad específica, mediante una metáfora «necesaria» que se basa en una acción verbal; después viene la descripción de una disposición o actitud típica, hasta que, finalmente, mediante la comparación adjetival y el descubrimiento de la polaridad interior, se llega gradualmente a la caracterización del individuo singular.

Pero no acaban aquí los frutos que la comparación homérica produjo en el campo de los medios de conocimiento. Hay otro aspecto de la comparación que se refiere más a la acción misma y a la situación objetiva que al sujeto que actúa; la comparación expresa entonces, o bien la influencia de un acontecimiento determinado sobre el hombre, o bien las consecuencias lógicas intrínsecas de tal acontecimiento. Lo primero lleva, especialmente en Arquíloco y en Safo, a comparaciones del tipo: «la tempestad agita el corazón» (Arch. fr. 211 Adr.; confróntese Herodot., 7, 16), «el amor se lanza sobre el alma como el viento sobre las encinas del monte» (Saph., fr. 47 L-P;

confróntese Ibico, fr. 6, 6 sigs.); el vino ataca la mente «como un relámpago» (Arch., 219 Adr.). Se manifiesta aquí una nueva conciencia de lo anímico en el hecho de que las fuerzas elementales de las comparaciones homéricas ya no se consideran tanto en su actuación misma cuanto en los efectos que dejan tras sí, la miseria, confusión o intranquilidad que provocan. Al mismo género pertenece la imagen de la tempestad que pone en aprieto la nave del estado (Arch., 7 y 163 Adr.; Alceo, 46 y 119 Diehl).

Para el desarrollo de la mentalidad racional es más importante la segunda alternativa, que tiene su punto de partida en Solón. Este dice (1, 13 sigs.):

> «La riqueza... que los hombres honran como consecuencia de la injusticia no viene conforme a un orden natural, sino que lo hace contra su grado, obedeciendo a acciones inicuas. Pronto se le junta el infortunio. Su origen, como el del fuego, está en un pequeño comienzo. El principio es de poca importancia, pero el final es desastroso, pues las obras de la injusticia no son duraderas para los mortales, sino que Zeus está atento al fin de todo, y rápidamente, del mismo modo que las nubes son dispersadas en breve tiempo por el viento de la primavera, que, después de remover las profundidades del mar estéril, abundante en olas, y de destruir los prósperos cultivos en la tierra fértil en trigo, llega al trono de los dioses, al elevado cielo, y de nuevo muestra a la vista un tiempo sereno y brilla un sol ardiente, hermoso, sobre los fértiles campos, y ya no se ve ninguna nube; de esta misma manera es el castigo de Zeus...»
>
> (Trad. Adrados.)

En otro lugar dice el mismo Solón (8, 1, Adr.):

> «De la nube proceden la furia de la nieve y del granizo y el trueno nace del brillante relámpago; a manos de los grandes perece el estado, y el pueblo, por ignorancia, cae en la esclavitud de un tirano.»
>
> (Trad. Adrados.)

Solón amplía las comparaciones homéricas referentes a la Naturaleza; de los reducidos límites que tenían en Homero saltan a la expresión de nuevas posibilidades, y con ello pueden decirse cosas que hasta entonces no podían decirse. Solón ve en la Naturaleza, no tanto la explosión o actuación

concreta de las fuerzas naturales, cuando la ley necesaria de su actuación; es decir, no se fija en el caso concreto, sino en los efectos constantes; no considera como Arquíloco los efectos presentes, sino lo permanente. Nos encontramos en el alborear del conocimiento de las leyes de la Naturaleza, que es como el preludio de la filosofía.

Solón no puede hablar todavía explícitamente de conexión causal en los fenómenos naturales o en los acontecimientos humanos. No existe todavía un conocimiento adecuado y explícito de la causalidad; pero es reconocida como por implicación en la yuxtaposición de fenómenos naturales, en la sucesión de los acontecimientos que forman la vida privada de los hombres o la vida pública de los estados. La experiencia concreta del *post hoc* va llevando a la concepción abstracta del *propter hoc.*

Lo que decimos acerca del conocimiento de la causalidad en los fenómenos naturales y en los acontecimientos humanos, vale también en lo que se refiere a la capacidad del hombre para relacionar sus propios pensamientos. También en este campo el pensar lógico y abstracto se va descubriendo poco a poco, y la relación causal va sustituyendo gradualmente la mera relación sensible.

Las «proporciones» que hemos estudiado en Safo y en Píndaro muestran cómo las comparaciones preparan el camino al pensamiento abstracto. Un ejemplo lo tenemos en las primeras frases del más antiguo de los poemas de Píndaro que poseemos, la décima oda pítica: «Feliz es Lacedemonia, bienaventurada Tesalia; en ambas reina un linaje que procede de Hércules, el mejor de los luchadores.» Como en el ya mencionado comienzo de la primera olímpica —«lo mejor es el agua»— comienza también aquí Píndaro con una afirmación que, aunque no sea universalmente admitida, al ser propuesta de una manera tan lapidaria adquiere un extraordinario poder de convicción. Lo mismo que en la primera *Olimpíaca,* el poema se desarrolla a partir de una bendición o bienaventuranza, acompañada de la acostumbrada comparación. Inmediatamente viene la segunda frase, la cual, aunque no sea de una manera explícita, nos sugiere una relación basada en una comparación: Tesalia es tan bienaventurada como Esparta, que era ya

universalmente reconocida como tal. En cuanto a la tercera frase es aprehendida inmediatamente, aunque tampoco se exprese de manera explícita, como base y fundamento de las otras, de suerte que las tres imágenes yuxtapuestas ofrezcan un pensamiento lógico y consecuente, que podríamos formular de la manera siguiente: Tesalia es tan bienaventurada como Esparta, porque también allí hay una antigua monarquía de origen dorio. Así, pues, la construcción puede encubrir una verdadera relación de consecuencia lógica sin que ésta haya de manifestarse como tal en la expresión, y aun sin que el que habla haya de tener plena conciencia de tal relación lógica. En general, la palabra puede ser vehículo de un pensamiento lógico sin que éste aparezca formalmente como tal en la expresión. Las formas lingüísticas que expresan formalmente el pensamiento lógico aparecen relativamente tarde; por ello, originariamente la secuencia lógica no está más que implícita en el lenguaje.

Aun antes de la aparición del llamado «pensamiento lógico», los hombres tenían la facultad de hablar en frases interdependientes e inteligibles, de la misma manera que aun antes de la aparición del «pensamiento racional» propiamente tal sintieron los hombres la necesidad de buscar las causas de las cosas y de interpretar la sucesión de experiencias como una secuencia necesaria de causa y efecto. Aun el «pensamiento mítico» se interesa por las relaciones etiológicas, y un rasgo esencial del mito es el interés por expulsar las causas de las cosas, por ejemplo, el origen del mundo, de los fenómenos naturales, del hombre, de las instituciones, usos, instrumentos, etc.

Nos encontramos en una situación semejante a la que hemos encontrado en Homero con respecto al alma; evidentemente, para Homero el alma «existe» en cierto sentido; pero «no existe» propiamente como tal de una manera plenamente consciente. Así también, en cierto sentido «hay» lógica, puesto que el hombre piensa y habla; pero la lógica no se manifiesta en un principio por formas lingüísticas peculiares —todavía inexistentes—, sino que se da a entender como por sí misma. Mas así que es descubierta como tal y se convierte en algo consciente, la mentalidad del hombre cambia de una manera

radical, y este cambio es particularmente observable en las comparaciones e imágenes mediante las que el hombre se expresa.

4

De entre los presocráticos, Empédocles es el que de una manera más visible sigue a Homero en sus comparaciones [19]. Al mismo tiempo, sus comparaciones tuvieron influencia capital en el desarrollo de los métodos científicos posteriores, de suerte que en ellas es donde mejor se puede observar el cambio que va de la poesía a la filosofía. Parménides dice:

> «De la misma manera que un hombre que ha de salir de casa en una noche de invierno enciende una llama de radiante fuego y se procura una linterna que proteja la luz contra los vientos de cualquier dirección deteniendo el soplo de los vientos impetuosos, mientras que la luz, que es mucho más sutil, penetra (se entiende por las paredes de la linterna, hechas de cuerno pulido o de alguna especie de membrana) y sale hacia afuera e ilumina la calle con infatigables rayos; así entonces (cuando el ojo fué creado) el fuego primordial se escondía en la cóncava pupila, contenido entre membranas y finas cubiertas agujereadas por maravillosos pasajes transversales que contenían el líquido que lo rodeaba todo, pero permitían el paso del fuego hasta el exterior, pues era de naturaleza mucho más sutil.» (Fr. 84, 1-11.)

En estas comparaciones. Empédocles depende directamente de Homero, de quien imita también el verso en el que expone su doctrina. Pero Empédocles reduce sus comparaciones al campo de los objetos artificiales, mientras que Homero las toma del reino animal o de la Naturaleza o de la vida de los pastores labradores y pescadores [20]. Aun en las mismas comparaciones

---

19 W. Kranz: *Hermes*, 73, 1938, 99-122, hace un estudio de conjunto de las comparaciones y símiles en los primeros filósofos griegos. Sobre las comparaciones en Empédocles, su relación con Homero y su importancia en la historia del pensamiento científico, cf. O. Regenbogen: *Quellen und Studien zur Geschichte der Mathematik*, vol. 1, 1930, pp. 131 sigs.; Hans Diller: *Hermes*, 67, 1932, 14.

20 Kranz, l. c., pp. 107 sigs. En Empédocles sólo una comparación (fr. 101) se refiere a una cacería, y aun esto no es seguro.

con objetos artificiales, el enfoque de Homero es muy distinto del de Empédocles, aunque éste dependa directamente de aquél. En *La Ilíada*, 5, 902, se lee: «Como el jugo de la higuera coagula la leche en un momento, así Apolo hizo coagular la sangre en las heridas de Ares.» *La Odisea*, 6, 232: «Como el artífice derrama el oro alrededor de la plata, así derramó Atena la gracia sobre la cabeza y los hombros de Ulises.» *La Odisea*, 9, 384: «Como el hombre que hace un agujero en la tabla de un navío con una barrena, así dábamos vueltas al tronco clavado en el ojo del cíclope.» *La Ilíada*, 18, 600: «Como el alfarero hace rodar su rueda, así danzaban en círculo las doncellas.»

La primera diferencia con respecto a Empédocles es que en Homero una determinada actividad es comparada con una actividad semejante de un operario, o, en el caso del jugo de la higuera, con la actividad de una materia usada en la confección del queso. Empédocles comienza su comparación a la manera homérica (aunque esta manera tiene ya sus excepciones en *La Odisea*): «Como un hombre... prepara su linterna...» pero propiamente la actividad de este hombre no tiene importancia alguna en la comparación, sino que ésta se basa sólo en el hecho de que la luz penetra por las paredes de la linterna, mientras que el viento no penetra. Las comparaciones de Homero, cuando se refieren a acciones —no las que se refieren a propiedades— se basan en metáforas verbales, y éste es también el carácter de tales comparaciones «técnicas»; Atena «dora» a Ulises con una gracia especial; Ulises «taladra» el ojo del cíclope con un tronco; las doncellas «dan vueltas» en su danza, etcétera. Tales comparaciones tienen fuerza en cuanto expresan una actividad concreta y actual, igual que otras comparaciones ya estudiadas; el león expresa la acción de Héctor en el momento del ataque, o el peñasco en medio de las olas la firmeza del guerrero que se mantiene en su sitio.

Pero Empédocles no quiere expresar una actividad tal como se manifiesta en un instante temporal determinado. Sus comparaciones tienden a dar expresión sensible a un proceso o actividad física o química de carácter permanente. No se trata aquí simplemente de ilustrar o de presentar de una manera más o menos impresionante una actividad determinada. En Empédocles, la imagen «técnica» realmente «expresa» o ma-

nifiesta un proceso físico; es como un modelo en el que el proceso se nos hace inteligible. Si la lámina de cuerno de una linterna deja pasar la luz, pero no el aire, ello se debe a que tiene las mismas propiedades físicas —una cierta porosidad muy sutil— que hacen que el ojo pueda ser atravesado por la luz, pero no por los líquidos. Al comparar Empédocles un hecho con el otro y reducirlos a una unidad, nos encontramos con la misma exigencia de identidad por la que decimos ante dos animales que cada uno de ellos es un «león». Empédocles comienza hablando del hombre que ha de salir en la noche de invierno; pero esto no es más que una cáscara poética que la comparación no ha logrado sacudirse. Lo que a Empédocles interesa realmente es otra cosa, la cual no está limitada a un determinado momento temporal, ni a un hombre u objeto concretos, sino que es algo de valor permanente y universal.

Las comparaciones de Empédocles se refieren a un *tertium comparationis,* y sólo tienen sentido cuando se reconoce este *tertium,* que es algo preciso y permanente, común a los dos términos que se comparan. Con ello la comparación pierde radicalmente su contenido poético, por más que Empédocles siga encubriéndola con el brillante ropaje del verso y de la dicción poética. Para Homero, la descripción artística de detalles es parte integrante de la comparación, por dificultades que pueda ofrecer a una interpretación racional de la misma. La metáfora, la imagen, la comparación obran allí como un espejo; la realidad concreta y existencial de algo se hace inteligible así que se ve reflejada en otra cosa, de lo cual resulta que determinados rasgos peculiares de esta cosa puedan ser muy significativos e iluminadores, aun cuando propiamente tengan una relación muy lejana con el «punto de comparación».

A lo que parece, sólo se da en Homero una comparación que se refiera a algo universal, y es la que se pone en boca de Glauco cuando dice que las generaciones de los hombres son tan caducas como las hojas de los árboles[21] Pero no es sólo su

[21] Prescindo aquí del hecho de que la frase suena algo extraña en su contexto (*Il.,* 6, 146; cf. FRAENKEL: *Hom. Gleichnisse,* 41) y de que su verdad no se ve plenamente reconocida hasta Mimnermo (fr. 2) y Simónides (fr. 29).

carácter universal lo que distingue a esta comparación de las demás comparaciones de Homero, sino también la peculiar naturaleza de su objeto. Hemos distinguido en Homero entre comparaciones que pueden reducirse a una metáfora adjetival y otras reducibles a una metáfora verbal. El que los hombres desaparezcan como las generaciones de las hojas ha de reducirse sin duda a una expresión de forma verbal; pero lo curioso es que en este caso el verbo no expresa como de ordinario una «actividad», como en el caso del héroe que «ataca», «incita» o aun «aguanta», o como en las comparaciones «técnicas» donde se habla de «dorar», «taladrar» o «hacer rodas» el torno. En todos estos casos una determinada actividad del hombre es ilustrada mediante la referencia a otra actividad, ya sea de un hombre, de un animal o aun de un objeto inanimado, en cuyo caso este objeto es considerado antropomórficamente —el peñasco «resiste», la fuente «salta»—. El desaparecer de los hombres y de las hojas no es propiamente ninguna «actividad», sino que es parte del proceso vital necesario de generación y corrupción que abarca a todos los hombres, los animales y las plantas. En Homero hay otras comparaciones tomadas del reino vegetal que no se refieren a este proceso vital, por ejemplo, cuando se dice que un héroe cae como un árbol bajo los golpes del leñador, o que se mantiene firme como una encina en la tormenta, o que alguien cae como el fruto de la adormidera; en estos casos la planta es considerada como un sujeto capaz de obrar o de padecer, independientemente de su proceso natural de generación y destrucción [22].

Las comparaciones de Empédocles tienen en común con esta particular comparación de Homero no sólo su carácter general, sino también el hecho de referirse a un proceso natural. Pero en Empédocles no se trata del proceso orgánico vital. Las fuerzas vitales de la Naturaleza, sobre las que, por otra parte, Empédocles tiene ideas muy concretas, no parecen intervenir en sus comparaciones. Empédocles compara la mezcla de los cuatro elementos en el mundo a la mezcla que el pintor hace

---

22 Muy distintas son comparaciones como las de *Il.*, 2, 468, de las que debió derivarse la comparación de Glauco: los guerreros marchan a millares, como las hojas y flores brotan en la primavera. La comparación hace aquí referencia al número, y es, por tanto, de tipo adjetival.

de sus colores, o a otras mezclas de materiales. Afirma que de la misma manera que el jugo de la higuera mezclado en la leche puede coagularla (tenemos aquí una reminiscencia de la comparación homérica), así un líquido añadido a otro líquido puede dar como resultado un cuerpo sólido. A la manera como el panadero hace una sola masa con harina y agua, así pueden darse cuerpos compuestos en la Naturaleza. Como el sol se refleja en el agua, así la luz del cielo puede reflejarse en el sol. La luz del sol es reflejada en la luna como un eco. La luna da vueltas alrededor de la tiene como el botón de la rueda alrededor del eje. Así como el agua no se cae cuando se hace voltear rápidamente el recipiente que la contiene, así la tierra no se cae a causa del rápido movimiento rotatorio de la bóveda celeste. Como se calienta el agua que pasa a través de tubos calentados, así el agua que sale caliente de algunas fuentes ha debido pasar por partes ardientes de la tierra. Como de la mezcla del blando cinc y del blando cobre sale el duro bronce, así de la mezcla del débil caballo y del débil asno sale un duro animal. La perspiración de la piel es comparada a la acción de una pipeta, y los cartílagos de la oreja a una campanilla... Muchos aspectos de tales comparaciones pueden ser inciertos, pero lo cierto es que su finalidad no es la de aclarar o describir una determinada acción de un hombre o de un animal, como en la mayoría de las comparaciones homéricas, ni siquiera un principio de la vida orgánica como en la comparación de la caducidad de las hojas, sino una tercera concepción, perteneciente también a la categoría de lo verbal, que ha de distinguirse bien de las anteriores; es la idea de *movimiento*.

Así como se pueden distinguir tres clases de substantivos, el nombre común concreto, el nombre propio y el nombre abstracto, así se pueden distinguir también tres clases de verbos. En sus comparaciones, Empédocles se fija precisamente en las cosas que menos pueden considerarse antropomórficamente, en lo que llamaríamos naturaleza muerta. Lo que pretende es explicar mecánicamente la Naturaleza por la simple mutación espacial y temporal, y lo que él busca es el aspecto preciso por el cual dos procesos pueden decirse idénticos. Empédocles pretende que puede darse en el campo de las acciones verbales la igualdad estricta que se da en el campo de los substantivos

concretos, especialmente en los que sirven para designar los seres vivos. Nos encontramos ante la exigencia filosófica, en la que luego insiste Parménides, de que el «ser» sea universalmente predicado de una manera idéntica y estricta, y desde entonces ni la filosofía ni la ciencia han podido acabar de liberarse de esta exigencia.

Desde entonces se acepta como «explicación» de un suceso la reducción del mismo a una serie de datos físicos. Ya las comparaciones homéricas servían para iluminar algo oculto, no inmediatamente perceptible[23]. Empédocles asegura todavía más la inmediata perceptibilidad de la explicación, al ilustrar lo oculto e invisible por comparación con cosas fabricadas por el mismo hombre o con actividades que él mismo realiza. Es lo mismo que ocurre cuando nosotros explicamos la función del ojo por referencia a un aparato fotográfico; lo que ha sido construído por el hombre nos parece más inteligible y más plausible que lo que es creación de la Naturaleza. El objeto artificial es menos misterioso sólo por el hecho de que podemos reproducirlo, porque es algo dependiente de nuestra voluntad. Por esto tiene, sin duda, una importancia especial en las comparaciones de Empédocles la capacidad de repetir o reproducir un objeto o acción; así, son acciones que pueden repetirse la mezcla de los colores, el voltear de un recipiente, el uso de la pipeta. De tales comparaciones surgió luego la ordenación de determinados experimentos que encontramos en los primeros médicos[24]. Si el interés por la experimentación no hubiera sido frenado en Grecia por el influjo de la filosofía socrática ateniense, hubiera surgido de la comparación homérica todavía otro retoño capaz de llevar abundante fruto.

Este tipo de sobrias comparaciones se había dado ya antes de Empédocles y de una manera más simple y todavía más ingenua en los cosmólogos jonios. Tales había enseñado que la tierra flotaba sobre el agua como un pedazo de madera. En Anaximenes y Anaximandro se dan también comparaciones «técnicas»; pero sólo poseemos pequeños fragmentos de la ex-

---

[23] Cf. DILLER, l. c., donde trata de tales comparaciones bajo el epígrafe ὄψις ἀδήλων τὰ φαινόμενα.

[24] Cf. REGENBOGEN, l. c., y K. VON FRITZ: *Annals of Mathematics*, 46, 1945, pp. 246 sigs.

posición literal de sus doctrinas, y por esto la formulación de tales comparaciones no nos es tan conocida como la de Empédocles.

Las comparaciones de Heráclito son radicalmente diversas; nunca se refieren a movimientos ni a actividades físico-químicas. Tampoco se da en él imagen alguna que ilustre propiamente una actividad del hombre; a lo más en el fragmento 5 compara él a los que quieren lavar un crimen de sangre con un sacrificio sangriento con los que quieren limpiarse del barro metiéndose de nuevo en él. Como se ve, la comparación ilumina la acción sólo en cuanto descubre el absurdo que en ella se encierra.

Cuando Heráclito dice en el fragmento 52 que el tiempo es como un niño que juega, lo que hace es negar la existencia de una «actividad» propiamente tal. En sus exhortaciones a apagar la *hybris* como si fuera un fuego (fr. 43), o a luchar por la ley como por los muros de la ciudad (fr. 44), el término de comparación no es la manera como se pueda apagar un incendio o luchar ante una muralla —como hablaba Homero de la manera cómo un animal lucha por defender sus crías—, sino el poder destructor del fuego y el valor e importancia de la muralla.

La imagen del río o de la corriente tiene en Heráclito excepcional importancia. «Aunque nos echemos siempre en la misma corriente, el agua que fluye es siempre distinta» (fr. 12). En esta imagen, no es el movimiento físico del agua lo que se quiere subrayar particularmente, ni tampoco la acción del que se echa a ella, sino ambas cosas a la vez, el hombre y el mundo que lo rodea, el sujeto y el objeto. La imagen revela la correlación viva que hay entre el movimiento del agua y el hombre que la contempla. Con ello tenemos un fenómeno parecido al de la comparación de las hojas caducas en Homero. Pero mientras que allí el proceso vital era contemplado en su sentido temporal como una progresiva corrupción, aquí aparece en su ser permanente; se contempla, no el ser orgánico concreto en su proceso de disolución, sino que se caracteriza la vida en sí misma, por encima de los seres vivientes concretos, como algo permanente y constante y al mismo tiempo siempre nuevo, es decir, algo de un valor mucho más universal. Lo

mismo podría decirse de otras comparaciones típicas de Heráclito: la «armoniosa tensión» del arco o de la lira (fr. 51); las «combinaciones» que son a la vez completas e incompletas (fr. 10); las palabras del dios délfico que ni dicen nada ni ocultan nada, sino que hablan en «signos» (fr. 93); los médicos que cortan y queman, y así procuran el bienestar por medio del dolor (fr. 58); la circunferencia en la que un mismo punto es principio y fin (fr. 103).

Heráclito toma también la identidad entre la imagen y lo representado de una manera estricta; es una única y la misma vida, la misma tensión, la misma oposición de contrarios la que se manifiesta en todas las cosas; uno es el *Logos* que está presente en todo (cf. fr. 1, 41, 50, 114, etc.). Esta identidad queda todavía subrayada al ser concebida como algo que reúne en sí todos los contrarios. En una lógica fundada sobre juicios del tipo «esto es un león» sería inaceptable que se pudiera decir que un león es también un «no-león», puesto que esto está en contradicción con el juicio básico de tal lógica. Pero tal contradicción es aceptada como posible en la lógica de Heráclito, y aun es subrayada como la aportación peculiar de su doctrina. Para Empédocles no existe este problema, pues él no pretende más que explicar el movimiento, es decir, la alteración de la materia concebida como naturaleza muerta. En cambio, Heráclito intenta captar la vida. No quiero decir que Heráclito (o Empédocles) tuvieran conciencia de esta diferencia; ambos pretendían dar una explicación de la naturaleza total en todo su conjunto, y como tal presentaba Heráclito al fuego principio vivo de todo ser.

Lo mismo que Empédocles, Heráclito anda detrás de algo que no es visible, que ha de ser mostrado o revelado. Pero las comparaciones de Empédocles en cierto sentido rebasan la capacidad expresiva de la imagen propiamente tal, pues el proceso que se da idénticamente en la imagen que ilustra y en el acontecimiento que ha de ser ilustrado es más fácil de aprehender en una ley física general que en la comparación, aunque quizá los griegos no llegaron a tener conciencia de ello. En cambio, lo que Heráclito quiere manifestar es algo que por su misma esencia sólo puede expresarse mediante una imagen. Heráclito muestra en qué sentido puede hablarse de metáforas «funda-

mentales» y necesarias, que se refieren a algo mucho más profundo que la actividad del hombre o de los animales, pues alcanza las mismas raíces de todo ser viviente. La vida no puede captarse con conceptos intelectuales ni con el principio del *tertio excluso*, pero se manifiesta y se expresa a sí misma en las formas más diversas, en todas las cuales se halla toda entera; sólo en estos formas puede la vida hablar al hombre, y sólo en ellas puede expresarse su esencia. La conciencia primitiva e ingenua toma esto como algo obvio y natural, y practica inocentemente su ejercicio de interpretar la naturaleza de modo antropomórfico hablando por medio de metáforas. Pero Heráclito pretende captar lo universal de la vida en su esencia propia. Independientemente de todos los seres visibles y concretos.

Además de tales imágenes que pretenden mostrar la esencia de la vida en su misteriosa contradicción interior, todavía usa Heráclito otro género muy distinto de comparaciones.

Dice, por ejemplo, en el fragmento 83: «El más sabio de los hombres es ante los ojos de Dios como un mono en lo que se refiere a la sabiduría, a la belleza y a todos las demás cosas.» Esta comparación no se basa, como las que veíamos hasta ahora, en una actividad verbal, sino en las cualidades adjetivales. En ella se relacionan distintos grados de sabiduría y de belleza formando una proporción: la belleza del mono es a la del hombre como la del hombre es a la de Dios. Semejantes proporciones pueden encontrarse en otros pasajes de Heráclito [25], ya sea en esta forma explícita, ya sea meramente insinuadas. En estas proporciones aparecen en lugar del mono, el niño (70, 79), el hombre que duerme (73), el borracho (117), el sordo, un toro (4), un asno (9), un cerdo (13). Con estas comparaciones pretende Heráclito que el hombre que no piensa caiga en la cuenta del abismo que le separa de la perfección. En los líricos nos encontramos con comparaciones como «hermoso como un dios», «sabio como un dios», para alabar a uno, así como ecuaciones del tipo «más blanco que un huevo» (cf. supra). Las proporciones de Heráclito, en cambio, no sirven para alabar,

---

25 Cf. H. FRAENKEL: *A thought pattern in Heraclitus*. «Am. Journ. of Philol.», 59, 1938, 309; K. REINHARDT: *Hermes*, 77, 1942, 225.

sino más bien para reproche. Si en los líricos el hombre sólo en casos muy contados se acerca a la divinidad, en Heráclito la trascendencia de lo divino con relación a todo lo ordinario tiene un relieve mucho más acusado. En sus proporciones lo divino es casi como una incógnita, una «x». De este esquema es de donde surgen los argumentos por analogía estricta [26] y en matemáticas la igualdad de estas comparaciones se toma en un sentido preciso y literal. Esto es posible porque tales proporciones están construídas no sobre adjetivos de valor (como «hermoso», «sabio»), ni tampoco sobre adjetivos de sentimientos tradictorios, sino sobre adjetivos de cantidad o magnitud. Empédocles había convertido la comparación de origen verbal en una actividad científica al excluir de ella todo lo que no fuera movimiento. Así también ahora los matemáticos hacen de la comparación de origen adjetival un método riguroso y científico al excluir del reino de los adjetivos todo lo que no sea cantidad.

La doctrina de las proporciones fué cultivada, especialmente desde un punto de vista matemático, en la escuela pitagórica. Platón la usa en sus argumentos de analogía, aun tratándose de objetos no matemáticos; pero podemos preguntarnos si en tales casos el método conserva su valor demostrativo. Cuando se quiere convertir una comparación en una prueba, la expresión «es igual a» ha de tomarse necesariamente en un sentido estricto y literal. Pero ya hemos visto con muchos ejemplos que en amplios sectores del lenguaje esta ecuación estricta no puede postularse.

Platón establece en el *Gorgias* la siguiente proporción: la Retórica es a la Filosofía lo que el arte de cocina es a la Medicina. El mero planteamiento de esta proporción presupone ciertos conceptos que, a su vez, no pueden establecerse más que por medio de argumentos de analogía, a saber, que la Filosofía y la Medicina son «verdaderas» ciencias en contraposición al saber aparente de la Retórica y del arte de cocina; y, por otra parte, que la Filosofía y la Retórica se ocupan del alma inmortal, mientras que la Medicina y el arte de cocina se ocupan del cuerpo corruptible. La contraposición cuerpo-

---

26 Cf. K. REINHARDT, l. c., 226.

alma es una de las adquisiciones que habían logrado los griegos en el proceso de su evolución cultural, y la afirmación de que el alma es inmortal era una de las cosas que tenía que probarse con argumentos propios. Para nuestro propósito es más interesante ver cómo aquí Platón contrapone el verdadero saber al saber aparente. Parménides había llegado a esta oposición en sus reflexiones acerca del mundo de los sentidos, cuando consideraba que lo que permanece es el objeto del conocimiento intelectual, y, por tanto, objeto del verdadero saber, mientras que las cosas mutables sólo podían ser objeto de un saber aparente. Platón transfiere esta distinción a sus especulaciones sobre el bien, y presupone la existencia de un «bien» permanente y de un «placer» mutable. Esta analogía ya no es tan plenamente convincente. Para obtener el deseado conocimiento «verdadero» de lo permanente, Platón recurre a la Medicina. Pero tampoco es algo inmediatamente evidente que la Medicina sea un conocimiento de un bien, sino que esta suposición descansa en una nueva analogía. Ya Sócrates había tomado como modelo de la ciencia del bien el operario manual y su *techne*. El operario que hace una mesa ha de saber qué es una buena mesa, y, según lo que él sabe, irá haciendo la mesa. Siguiendo esta analogía, la acción moral, que es lo que a Sócrates interesa, es una actividad teleológica que tiende hacia un objeto previamente conocido por el sujeto moral. Platón se mantiene en esta analogía y construye sobre ella todo su sistema; la perfección de la acción está en la contemplación de la «Idea», la cual es el objeto sumo de nuestro conocimiento. Pero originariamente, la «Idea» era la forma visible perfecta; la palabra está etimológicamente relacionada con el latín «videre». Puesto en términos gramaticales, tenemos que lo que era objeto del verbo «ver» ha sido concretado en el substantivo «idea» con la pretensión de satisfacer así mejor a las exigencias del saber y del conocer.

Más tarde, en el *Menón,* Platón se confirma todavía más en su concepción matemática del saber. En el *Sofista* usa el principio de definición y división lógicas, tan fácilmente aplicables en Zoología, intentando darle un valor universal. Con ello resulta que el arte de comparar y distinguir, de relacionar y se-

parar que tiene valor para toda ciencia queda limitado a los estrechos límites de la *diairesis*.

Toda la filosofía platónica está llena de estas analogías y tránsitos; más aún, toda filosofía que no quiera contentarse con captar un solo aspecto del mundo, que quiera llegar a la unidad del saber, tendrá que recurrir necesariamente a esta μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, a este intercambio de prototipos y a estos saltos analógicos. Platón, por ser el primero que intentó alcanzar un sistema filosófico total que unificara todos los resultados fragmentarios del esfuerzo de sus predecesores, muestra más al descubierto que sus sucesores las dificultades inherentes a tal tarea. En él es donde mejor puede verse cómo lo que en el lenguaje ordinario se vierte en inocentes metáforas, imágenes, comparaciones y transformaciones gramaticales, se resuelve ante el análisis reflejo en elementos muy diversos. Entonces vemos lo difícil que es comenzar a separar los distintos factores que entran en las formas complejas e imprecisas del lenguaje y del pensamiento ordinarios, y recomponerlos luego de nuevo en un todo claramente inteligible.

5

La oposición entre el pensar lógico y el pensar mítico es particularmente clara y definida en lo que se refiere a la explicación causal de fenómenos naturales. En este campo puede verse inmediatamente la manera cómo se pasa de la mentalidad mítica a la mentalidad lógica; lo que en un principio se consideraba como obra de los dioses, espíritus o héroes, más tarde se pretende explicar mediante una causa suficiente en el orden racional. La explicación etiológica de tipo mítico no se limita a los fenómenos naturales que caen dentro de lo que nosotros explicamos científicamente por la causalidad, sino que además se interesa particularmente por las cuestiones de los primeros orígenes de las cosas y de la vida, que trascienden el campo de la causalidad «científica». Así, por encima de la naturaleza exterior, se interesa también por el origen de las ideas, los sentimientos, deseos, decisiones, etc., que se atribu-

yen a la intervención de los dioses. De esta forma, la causalidad mítica se adueña de un terreno que luego, cuando se descubra el alma, será ocupado por motivos de tipo psicológico.

Pero el pensamiento mítico no se limita a explicar las causas de las cosas, sino que contribuye también a que el hombre comprenda mejor su propia naturaleza. De ello resulta que el campo que cubren, cada uno desde su punto de vista, el pensar mítico y el pensar lógico no es exactamente el mismo. Muchos aspectos del mito son simplemente inasequibles al pensar lógico, y al revés, muchas cosas descubiertas por el pensar lógico no tienen equivalente en el pensar mítico. Dejando a un lado el aspecto de explicación causal de la naturaleza, el contraponer simplemente lo mítico y lo lógico resulta impertinente, ya que el mito es algo que propiamente va ligado al contenido del pensamiento, mientras que la lógica se refiere a su forma. Con todo, se pueden retener los dos términos como paralelos, pues designan dos estadios históricos de la cultura humana; sólo que no se excluyen mutuamente de una manera absoluta, sino que dentro de la mentalidad mítica queda espacio para muchos aspectos lógicos y viceversa; además, el paso de un estadio al otro se hace de una manera lenta y gradual, y aún se puede decir que es un proceso que nunca se podrá dar por definitivamente concluído.

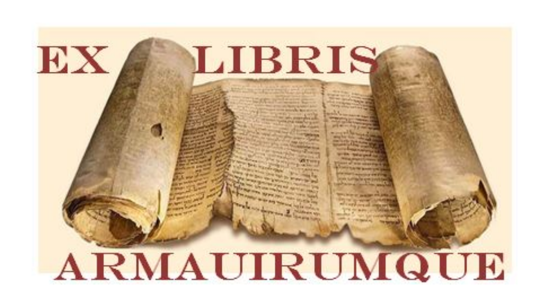
El pensamiento mítico está íntimamente relacionado con el pensamiento que se vale de imágenes y de comparaciones. Ambos se distinguen del pensar lógico en que éste es resultado de un laborioso proceso de búsqueda, mientras que las imágenes del mito y de las comparaciones brotan como espontáneamente de la fuerza de la imaginación. De esto resulta una diferencia material concreta. Para el pensar lógico, la verdad es algo que hay que buscar, investigar, estudiar; es la incógnita de un problema que hay que resolver con consideración metódica y minuciosa, en estricta conformidad con el principio de no contradicción; el resultado será entonces universalmente válido. Por el contrario, las imágenes míticas se presentan de manera inmediata como inteligibles y significativas, y lo mismo puede decirse de las imágenes de las comparaciones, cuyo vivo lenguaje es directamente inteligible. Para el oyente son algo tan inmediatamente presente como para el poeta que las atribuye

a un don directo de las musas, de la intuición o como quiera expresarlo. El pensar mítico exige receptividad, mientras que el pensar lógico exige actividad. Por esto, la lógica no se desarrolla hasta que el hombre llega a tener conciencia de su propia capacidad de acción y de su propia inteligencia personal. El pensar lógico exige una mente despierta, mientras que el pensar mítico bordea los límites del ensueño, en el que, libres del control de la voluntad, revolotean las imágenes y las ideas.

Para el espíritu ilustrado, el mito es «antinatural», con lo que se quiere decir primordialmente que no está libre de contradicción. Homero ya anda en busca de explicaciones firmes e irreprochables, y por esto evita lo antinatural. En él la divinidad no interviene caprichosamente. El proceso de disolución del mito comienza tan pronto como el hombre empieza a rechazar conscientemente las analogías sospechosas. Así, Jenófanes distingue cuidadosamente lo divino de lo humano, y no permite que se atribuyan a los dioses propiedades humanas, mucho menos los defectos de los hombres. Esto lleva consigo que los hombres y las cosas formadas a imagen del hombre sólo pueden poseer cualidades humanas, y por esto Hecateo rechaza los viejos mitos como antinaturales, pues están en contradicción con la experiencia ordinaria de las cosas. Según este principio, corrige él los datos tradicionales. ¿Cómo pudo el rey Egipto tener cincuenta hijas? Con toda seguridad no pasaban de veinte. ¿Cómo pudo Hércules traer el can de los infiernos? Sin duda se trataba de una serpiente que vivía bajo tierra y causaba la muerte a los hombres con su mordedura. Las analogías sólo se permiten en cuanto se conforman con lo que es objeto de la experiencia natural; nada puede estar en contradicción con ella.

La época arcaica se caracteriza por una insaciable hambre de saber. Usando una expresión de Empédocles, (fr. 86), los griegos de este período andaban por el mundo «con ojos infatigables», y al principio sus conocimientos nuevos se mezclaban en mil formas diversas con los pujantes retoños de sus mitos, hasta que finalmente se separaron los campos, y los mitos quedaron relegados al reino de la poesía, mientras que la experiencia constituía el material de la naciente ciencia. Sin embargo, de la misma manera que en la tragedia ática se nota una

disminución de aquella primitiva pasión por el color y la variedad de las cosas, en favor de un nuevo interés por lo psicológico y espiritual, así disminuye la antigua hambre de experiencias. Para los filósofos de la época clásica las experiencias válidas tienden a ser cada vez más sólo aquellas que se someten al control de la razón, es decir, las que se conforman con determinadas exigencias, como la posibilidad de iteración, de identificación de los distintos elementos de un experimento o la exclusión de toda contradicción interna. Con ello quedaban excluídas muchas cosas —quedaba excluído lo vital—. Ya hemos visto que la comparación en el sentido de una igualdad estricta sólo es posible en un campo muy limitado de categorías lingüísticas, lo cual significa que la nueva tendencia excluía la posibilidad de captar el sentido y significado de muchos acontecimientos. Los griegos construyeron dentro de los estrechos límites de la igualdad lógica un método seguro de pensar; los gérmenes contenidos en las formas lingüísticas fueron consecuentemente desarrollados en su tendencia hacia un fin determinado. Con ello pusieron el sólido fundamento, no sólo de su propia ciencia, sino también de la nuestra. Como en este campo la prueba de analogía adquiría una impresionante seguridad y el progreso científico era patente, este modo de pensar se constituyó en modelo y prototipo de todo pensamiento, y se pretendió alcanzar en todos los terrenos el mismo grado de exactitud, como puede verse, por ejemplo, en Platón. Pero un análisis más detenido de las categorías lingüísticas que dieron origen al pensamiento científico, pudiera tal vez abrirnos el camino para una lógica —o tal vez para dos lógicas— que fueran más adecuadas para tratar ciertas materias distintas de las que se refieren a las ciencias naturales.



12

EL ORIGEN DEL PENSAMIENTO CIENTIFICO EN GRECIA

El filólogo que se ocupa del origen del pensamiento científico, no se interesa primariamente por la utilidad que pueda tener el lenguaje en orden a la adquisición de conocimientos científicos, ni quiere tampoco determinar la validez e importancia de los términos que la ciencia usa, sino que más bien quiere averiguar qué elementos del lenguaje ordinario han dado origen a la mentalidad científica, y dónde se hallan en el lenguaje pre-científico los puntos de partida del desarrollo de la ciencia. Para ello ha de descubrir qué posibilidades de la lengua fueron pasadas por alto o descuidadas y qué formas lingüísticas nuevas tuvieron que surgir a medida que se fué formando el pensamiento científico. Así, pues, el filólogo no se pone en el lado que llamaríamos objetivo de la ciencia, no inquiere sobre el significado y validez objetiva de los términos científicos ya formados —lo cual cae más bien dentro del campo de la historia de la ciencia—, sino que se ocupa del lenguaje como vehículo del pensamiento espiritual del hombre e instrumento de la inteligencia.

Las relaciones entre el lenguaje y el conocimiento científico en el sentido que hemos determinado sólo pueden estudiarse en la lengua griega, ya que sólo en ella los conceptos científicos han ido surgiendo del lenguaje de una manera orgánica. Sólo en Grecia se dió un pensamiento teorético autónomo e independiente, con la correspondiente formación autóctona de térmi-

nos científicos. La terminología científica de todas las otras lenguas es derivada; todas han tomado de prestado o han traducido o han imitado del griego su terminología. Lo que los griegos adquirieron definitivamente ha servido para el progreso científico de los demás pueblos.

Los presupuestos lingüísticos —que es lo mismo que decir espirituales— del pensamiento científico comienzan a desarrollarse en Grecia desde los tiempos más antiguos [1]. Por ejemplo, no se puede ni pensar cómo hubieran podido surgir la ciencia y la filosofía griegas si el griego no hubiera tenido el artículo determinado. ¿Cómo podría el pensamiento científico prescindir de expresiones como «el agua», «el frío», «el pensamiento»? Si el artículo definido no hubiera permitido formar lo que nosotros llamamos «abstracciones», no hubiera sido posible formar conceptos abstractos a partir de un adjetivo o de un verbo ni hubiera sido posible presentar lo universal como algo bien determinado. En lo que se refiere al uso del artículo determinado, el lenguaje de Homero es ya mucho más desarrollado que el mismo latín clásico. Cicerón tenía dificultades insuperables para expresar los conceptos filosóficos más simples sólo por el hecho de no tener a mano el artículo determinado; para expresar ideas que en griego se expresan de una manera simple y breve, tenía él que recurrir a circumlocuciones. Así, por ejemplo, τὸ ἀγαθόν, «el bien», ha de traducirlo por *id quod (re vera) bonum est*. Antes de poder formar una expresión filosófica de este tipo prescindiendo del artículo, Cicerón ha de apropiarse una manera de pensar ajena; la lengua se limita a recibir algo que propiamente está por encima de sus posibilidades de expresión inmediata. La capacidad expresiva de una lengua en su máximo desarrollo está contenida ya como en germen en sus estadios más primitivos; en este sentido se puede hablar de «puntos germinales» de una lengua.

Uno de tales «puntos germinales» del pensamiento científico es el artículo determinado, el cual se va formando lentamente en griego a partir del pronombre demostrativo, primero

---

1 Cf. T. B. L. Webster: *Language and Thought in Early Greece, Memoirs and proceedings of the Manchester Literary and Philosophical Society*, vol. 94, session 1952-1953.

como artículo especificativo y luego como generalizador [2]. «El» caballo significa en Homero no el concepto universal de caballo, sino un caballo individual y concreto, al que se refiere particularmente. En este sentido «especificativo», Homero usa ya el artículo para substantivar el adjetivo, por ejemplo en el uso del superlativo: τὸν ἄριστον 'Αχαιῶν «el mejor de los Aqueos». De la misma manera puede Homero hablar de τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, «lo que es, y lo que será, y lo que antes era». En este caso el plural τά sirve para designar no «lo que es» en sentido abstracto, sino la suma de todas las cosas que son en concreto, las cuales se contraponen a las que serán. En tales contraposiciones uno tiene a veces la impresión que Homero conoce ya el sentido «generalizador» del artículo determinado. Así, en *Il.*, 9, 320: κάτθαν' ὁμῶς ὅ τ' ἀεργὸς ἀνὴρ ὅ τε πολλὰ ἐοργώς, «lo mismo muere el hombre laborioso que el perezoso»; *Od.*, 17, 218: ὡς αἰεὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον, «siempre conduce dios el semejante al semejante». Pero tales locuciones proverbiales se refieren de suyo a un individuo, y aquí el artículo quiere señalar a un sujeto particular, aunque ya no es tal determinada persona que tiene tal existencia concreta material.

También Hesíodo desconoce el artículo en el sentido que luego fué característico del lenguaje científico. Lo que nosotros llamamos «el» derecho es para él δίκαιον sin artículo, «cosa justa» (*Erga*, 226), o también τὰ δίκαια en plural, o sea la suma de cosas que son en concreto justas (*Erga*, 217, 280). En la poesía posterior va apareciendo el artículo «generalizador» de una manera gradual [3]. En la tragedia aparece ya desde los comienzos ante el adjetivo substantivado, especialmente con adjetivos que

[2] Cf. KÜHNER-GERTH: *Gramm. der Griech. Sprache*, 1, pp. 575 sigs., con material abundante; SCHWYZER-DEBRUNNER: *Griech. Gramm.*, 2, páginas 19 sigs.; CHANTRAINE: *Gramm. Homérique*, 2, pp. 158 sigs.; ARNOLD SVENSSON: *Eranos*, 44, 1946, 249-265; H LEUMANN: *Homerische Wörter*, 1950, 12, 2. El uso europeo del artículo determinado se deriva probablemente del griego; cf. VIGGO BRÖNDAL: *Essais de Linguistique générale*, 1943, 142.

[3] Lobel afirmó ('Αλκαίου Μέλη, LXXIV sigs.) que los poetas lesbios usaban ya el artículo generalizador. Pero esta afirmación fué refutada por H. Fraenkel en lo que se refiere al uso del artículo ante substantivo (*Gött. Gel. Anzeiger*, 1928, 276, 1), y es igualmente inválida en lo que se refiere al adjetivo substantivado, pues también en este caso el artículo designa siempre algo concreto determinado.

designan valores, pero en Esquilo todavía no se encuentra este uso del artículo ante substantivos abstractos[4].

Pero la poesía toma más bien una actitud de reserva ante el artículo generalizador; la prosa, por el contrario, lo usa de una manera segura desde sus mismos comienzos. En la época de Esquilo, Heráclito habla de «el pensar» (112, 113), «el universal» (2, 114), «el Logos» (50); aunque en conjunto, si lo comparamos con Platón, su uso del artículo es aún limitado. Con todo, su doctrina filosófica está en intrínseca dependencia con este uso del artículo, ya que esta función generalizadora del mismo es un requisito previo de sus abstracciones. El artículo permite convertir un adjetivo o un verbo en un substantivo común, y esta substantivación en el lenguaje de la filosofía y de la ciencia es lo que permite pensar en términos de «objetos» permanentes. Sin embargo, los substantivos que se obtienen con este proceso son muy distintos de los substantivos comunes que designan «cosas» concretas, y, a su vez, las cosas y objetos concretos son muy distintos de estos «objetos» del pensamiento procedentes de la substantivación. Ni nuestra palabra «substantivo» ni la palabra latina, tomada originariamente del griego, *nomen*, «nombre», son términos adecuados para designar tales «substantivaciones». Parece que debieran distinguirse tres clases de substantivos: nombres propios, nombres concretos y nombres abstractos. El nombre propio designa a un individuo particular. El nombre concreto designa una serie —un «orden»— de cosas concretas, y por esto presupone un principio de orden, y es como el fundamento de la clasificación y subordinación científicas. Cuando designamos a una cosa con un nombre concreto —«esto es un caballo»— hemos dado un primer paso hacia el conocimiento científico; por el contrario, cuando designamos a una cosa con un nombre propio, en realidad no conocemos por ello nada nuevo, ya que el nombre propio es algo totalmente singular e individual, que sólo puede «*re*-conocerse», supuesto que se haya percibido alguna vez su individualidad. Las frases «esto es una mesa» y «éste es Sócrates» son de naturaleza totalmente diversa. El nombre propio no es más que una etiqueta individual, cuya función es la de hacer que yo

---

[4] De su uso como nombres mitológicos hablaremos en seguida.

pueda hacer una afirmación acerca del individuo singular, por ejemplo, «Sócrates tiene unos ojos saltones», etc. Por el contrario, el nombre concreto tiene un significado general: si yo quiero referirme a un objeto concreto singular, he de determinar el nombre concreto con un pronombre, con un artículo «especificativo», etc.: «esta mesa, la (= aquella) mesa». El lenguaje primitivo concibe bajo forma personal y expresa con nombres propios muchas cosas que en una mentalidad más desarrollada se conciben como cosas comunes. Así, una determinada espada pudo llamarse *Notung*. Pero no quiere esto decir que el nombre propio sea la forma de substantivo más antigua, sino que más bien hay que decir que lo mismo el nombre propio que el nombre común concreto, son dos formas lingüísticas primarias que sirven para designar lo que aparece en el mundo corpóreo que nos rodea.

Pero hay substantivos que designan cosas que trascienden lo corpóreo y material. Abstracciones como «lo universal», «el pensar» no son nombres propios, pues no designan un sujeto individual y personal, ni son nombres comunes concretos, pues no sirven para designar una pluralidad de objetos concretos (por lo cual los nombres abstractos suelen carecer de plural). El nombre abstracto, aunque se presente como una forma substantiva paralela al nombre propio y al nombre concreto, no es como éstos una forma lingüística primaria, sino que aparece posteriormente a medida que el pensamiento se va desarrollando, y no llega a su perfección hasta que no entra en pleno uso el artículo determinado «generalizador». Con todo, se dan ya en el lenguaje primitivo ciertas formas que prenuncian los nombres abstractos y se distinguen ya de los nombres propios y los concretos. Muchas palabras que luego pasaron a ser abstractas, eran originariamente nombres propios mitológicos, como, por ejemplo, en Homero, el temor aparece como un *daimon* con el nombre propio de *Phobos*, diríamos, «el que espanta» [5].

---

[5] Sobre este problema, cf. H. USENER: *Götternamen, espec.*, pp. 364 y siguientes; P. CHANTRAINE: *L'Antiquité Classique*, 22, 1953, pp. 70 sigs. Parece que difícilmente se puede separar a φόβος de φόβη, y, según esto, E. Kapp conjeturó que *Phobos* significa «el que hace poner los pelos de punta».

El uso del artículo muestra hasta qué punto tales palabras eran tomadas como nombres propios, aun cuando su connotación mítica había desaparecido. Por ejemplo, Esquilo no pone artículo delante de los nombres que Ammam llama «monosemánticos», es decir, que designan cosas de las que no existe más que un ejemplar, como *tierra, sol, cielo, luna*..., o también cosas que el que habla conoce particularmente a través de un único ejemplar, aunque puedan existir otros, como *casa, ciudad, padre, madre*... [6]. De la misma manera tampoco pone Esquilo artículo delante de los nombres abstractos. Ya Lessing había notado en el lenguaje del poeta alemán del siglo XVII, Logau, que, «omitiendo el artículo delante de nombres abstractos», éstos se convertían en nombre de persona. En su concepción, esto era un artificio poético; pero, en realidad, originariamente era cosa frecuente tomar los abstractos por nombres personales.

Otra forma rudimentaria de nombres abstractos está en el uso de términos que designan los miembros del cuerpo para denotar sus funciones respectivas. La frase «tiene una buena cabeza» denota no la cabeza concreta, sino la función que a la misma se atribuye; en lenguaje racional se usaría un término abstracto: «Tiene una buena inteligencia.» Se trata de metáforas que, como hemos dicho, se basan en la función.

Estas dos formas rudimentarias de nombre abstracto, el nombre propio mitológico y el nombre concreto usado metafóricamente, se refieren a algo incorpóreo, que propiamente no es designable ni por el nombre propio ni por el concreto, algo viviente, animado, inteligente, capaz de moverse, etc. Tanto la metáfora como la personificación conciben lo incorpóreo de una manera antropomórfica o fisionómica, es decir, como efecto o expresión de un ser viviente material. Sin embargo, la ciencia sólo es posible cuando se hace una división estricta entre lo corpóreo y lo incorpóreo, entre lo que mueve y lo que es movido, entre materia y energía, entre las cosas y sus cualidades. Estas distinciones sólo son posibles cuando se llega a poder designar lo incorpóreo con términos precisos y adecuados, y la

---

6 Cf. los datos recogidos por DINDORF en su *Lexicon Aeschyleum*, página 235 A, los cuales, sin embargo, no son completos ni sistemáticos.

forma más apta para ello es la substantivación del verbo y del adjetivo. Las abstracciones substantivadas de Heráclito son los fundamentos del pensamiento científico, aun cuando el mismo Heráclito no se haya ocupado de la ciencia, sino que su preocupación se limite al ser viviente sensible que abarca a la vez lo corpóreo y lo incorpóreo.

En estas substantivaciones, el artículo determinado tiene tres misiones: fijar y delimitar lo no-concreto, elevarlo a la categoría de universal, determinar e individualizar este universal, de suerte que pueda hacerse uso de él en afirmaciones y negaciones. Así, pues, el artículo determinado generalizador confiere al substantivo a la vez el carácter de abstracto, de nombre concreto y de nombre propio, como veremos todavía mejor cuando examinemos la manera cómo contribuye a convertir el nombre concreto en concepto universal.

El pronombre demostrativo, del que procede el artículo, limita el nombre concreto como si fuera un nombre propio; decir «este» o «aquel león» equivale a nombrar un «león» individual y singular. En las lenguas que carecen de artículo, como el latín, el simple nombre concreto puede designar lo mismo un individuo singular que el concepto universal: *leo eum aggressus est*, «el —o un— león le atacó»; *hic leo est*, «este es un león». El artículo surge cuando uno oye tan a menudo el nombre concreto usado en su sentido universal, que cuando lo quiere usar en el sentido individual siente necesidad de añadir una determinación individualizante. Cuanto más claro aparece el sentido general de un nombre concreto, aparece también mejor que su función como término que designa todo un conjunto o «clase» de cosas es la de predicado: οὗτος λέων ἐστίν, «este es un león». En griego queda esto subrayado por el hecho de que el predicado se forma siempre con el simple substantivo, sin artículo. El león individual que yo señalo con el artículo determinado es el sujeto u objeto de una oración: «el león es viejo», «he visto al león», etc. El nombre concreto con el artículo determinado fija e individualiza, como si fuera con un nombre propio, algo determinado que «es» león. A su vez, el artículo generalizador convierte al león singular, sujeto-objeto de una afirmación particular, en un caso concreto de una afirmación universal: «El león», generalizado como térmi-

no zoológico, comprende todo lo que «es» león. Tenemos con ello un nuevo sujeto de afirmaciones o negaciones. «El león» —tipo zoológico— se distingue de «los leones» —concretos singulares— y aun de «leones» —indeterminados— por el hecho de que connota algo que está por encima de todos los leones reales y concretos, y, a pesar de expresarse en singular, se refiere a todos los leones conocidos y conocibles. Cuando Cicerón traduce «el bien» por *id quod bonum est* no hace más que dar expresión perfecta a lo que se halla pregnante en el artículo griego generalizador; lo que es predicado —*bonum est*— es transformado de tal manera —*id quod*— que puede convertirse en objeto de nuevas predicaciones. Sólo que Cicerón ha de valerse de la adición *re vera* u otra semejante para asegurar que la expresión no pueda entenderse de un bien individual y singular.

Así, pues, el carácter universal del concepto se halla ya latente en el nombre concreto por el hecho de que éste puede actuar como predicado sin necesidad de someterse a una abstracción. No se puede decir que en la frase *hic leo est*, la palabra *leo* tenga un significado abstracto. La abstracción viene propiamente cuando el concepto general es determinado por el artículo en virtud de su fuerza demostrativa, con lo que el término general adquiere el valor de un nombre propio y se convierte en objeto de nuestro pensamiento: «el león». Así, pues, el concepto universal posee rasgos propios de cada uno de los tres géneros de substantivos: nombre comunes, nombres propios y nombres abstractos. Podríamos decir que la lógica resulta precisamente de la combinación de estos tres motivos, y esto explicaría quizá por qué su naturaleza se define con tanta dificultad.

Los nombres abstractos que proceden de la substantivación de adjetivos y de verbos están también sujetos a este proceso de transformación de una afirmación en objeto de afirmación. La traducción de Cicerón nos dice que «el» bien es lo que «es» bueno; el verbo es algo que pertenece propiamente al predicado. Tenemos aquí los «puntos germinales» de tales substantivaciones del verbo y del predicado, que se dan aún en el lenguaje primitivo, antes de que el artículo generalizador realice el proceso de abstracción. Si yo no reconozco todavía una cosa

como tal en su totalidad, sino que percibo tan sólo una de sus propiedades, puedo decir: «allí hay algo azul», «hay azul». Puedo, pues, usar el término que denota la propiedad como sustituto del término que designa la cosa, el cual no puedo usar porque todavía no conozco la naturaleza total de tal cosa. Esta substantivación del adjetivo se hace con toda facilidad por el hecho de que, al menos originariamente, el adjetivo se declinaba en las lenguas indo-europeas de la misma manera que el substantivo. Los límites entre el substantivo y el adjetivo pueden fácilmente confundirse.

En el verbo, los «puntos germinales» de la substantivación hay que buscarlos en las llamadas formas nominales del verbo —el infinitivo y los participios—, las cuales determinan los límites dentro de los que puede darse la substantivación verbal. Puedo decir «yo cojo», «él coge», e inmediatamente puedo preguntar: «¿Qué es *coger*?», y otro me puede contestar: «*Coger* es una acción de la mano...» De esta forma se da el primer paso hacia la abstracción; el infinitivo sirve para designar un concepto universal que puede actuar como predicado, y luego como sujeto, de una afirmación; en el segundo caso, el predicado será otro término todavía más universal («acción»), que es determinado por la adición de una diferencia específica («de la mano»). Esto permite un sistema de definición como por género y diferencia, tal como hemos visto que se aplicaba en los grupos zoológicos.

El participio activo contiene en germen la designación de un órgano y de su función. La mano como órgano para coger es «la que coge»; el pie de una copa es «el que sostiene»; el alma es «la que piensa» o «la que mueve, etc. El participio pasivo nos da el resultado de una acción, y es de particular importancia para la formación de abstractos, sobre todo en aquellos casos en los que el término u objeto del pensamiento —lo pensado— no tiene propiamente existencia fuera de la acción misma de pensar.

Pero se dan también derivaciones nominales del verbo, procedentes de formas distintas de las que solemos incluir dentro de la conjugación verbal. Los llamados *nomina agentis*, como «cobrador», «pensador», «benefactor», vienen a significar lo mismo que los participios activos. Los *nomina acti*, como «lo-

cución» —ῥῆμα— pueden reducirse a participios pasivos. Los nombres *actionis*, como πρᾶξις, «acción», σωφροσύνη, «modestia», se reducen a infinitivos activos.

En el campo del pensar y del conocer, la acción y su resultado pueden estar en una peculiar interdependencia mutua. Los substantivos derivados de un verbo pueden designar a la vez el órgano, la función y el resultado de la misma. Así, *nous* designa al espíritu en cuanto principio intelectivo; pero puede también designar el acto mismo de entender, y aun la cosa entendida, el pensamiento. *Gnome* puede ser el espíritu en cuanto capaz de reconocer, el acto de reconocer y la cosa conocida. El lenguaje filosófico más desarrollado aprende a hacer en tales casos distinciones precisas, y se forman nombres abstractos que sirven para designar el acto de pensar o de reconocer en forma menos ambigua, como *noesis, gnosis.* En general, a partir del siglo V los nombres verbales en *-sis* sirven para expresar exclusivamente la acción del verbo. La pasión por una formulación clara y exacta lleva a lo largo del siglo V a una proliferación de tales términos abstractos en *-sis,* y, por ejemplo, en Tucídides, parece que hasta se halla cierto placer en sustituir los verbos originarios por circunlocuciones formadas con tales términos. Y así se usa γνῶσιν ποιεῖσθαι en vez de γιγνώσκειν, etcétera. Es la misma tendencia que nos lleva a nosotros a decir «hacer una proclamación» en vez de decir simplemente «proclamar». Con ello la fuerza vital del verbo queda sacrificada en aras de la claridad conceptual, con lo cual se llega a la última fase de un desarrollo cuyos gérmenes se hallaban ya presentes en los estadios más primitivos de la lengua. En un proceso lento y trabajoso, las formas nominales y verbales se fueron combinando, y dentro de las formas nominales se entremezclaron también, como hemos visto, los tres tipos de nombre propio, nombre concreto y nombre abstracto. El producto de tales combinaciones es el concepto universal, base de la lógica. Desde el punto de vista de la historia del lenguaje, esto significa, como advirtieron ya Herder y Humboldt, que la gama de usos del substantivo fué extendiéndose cada vez más [7].

---

7 En lo que se refiere al griego, esto ha sido señalado particularmente por DIELS: *Philol. Unters,* vol. 29, 19. Cf. también O. WEINREICH: *Die Distichen Catulls,* p. 41.

Semejantes combinaciones encontramos también en la concepción abstracta de lo espiritual prenunciada en la lírica y ya plenamente formada en Heráclito. Cuando se descubre que el espíritu tiene la propiedad de ser algo «común» o «universal», que «lo penetra todo», que «puede crecer por sí mismo» y no por mera adición exterior (cf. supra, página 40), se atribuyen al espíritu, que originariamente era concebido como un órgano, es decir, como una «cosa», cualidades que de suyo son propias de lo que se designa con adjetivos o con verbos. Es cosa perfectamente natural que una propiedad adjetiva pueda ser común a varios objetos, y que pueda «penetrar» diversas cosas; y la espontaneidad y el crecimiento desde dentro pueden fácilmente reducirse a categorías verbales. Finalmente, la tragedia nos presentará al alma como el principio que «actúa», que «se mueve», de suerte que con esta misma formulación quede ya bien patente que su naturaleza es concebida a partir de elementos verbales. No se puede, pues, comprender la naturaleza, el alma, sin tener en cuenta la mezcla y combinación de categorías lingüísticas que han contribuído a fijar su concepto.

Por otra parte, no hay que pensar que el concepto lógico se haya entrometido en el lenguaje como un elemento extraño. Su lugar de origen está en el mismo lenguaje. Los medios que permiten expresar el concepto lógico universal, formalmente como tal, han ido apareciendo gradualmente, como resultado de un lento desarrollo lingüístico. El concepto universal implícitamente contenido en la función predicativa del nombre concreto no se hizo explícito hasta que, por medio del artículo, se logró determinar su carácter universal. De manera semejante fué necesario un verdadero descubrimiento para hacer que el concepto universal surgiera como tal en la conciencia del hombre. En un principio, el concepto lógico universal es inmediatamente inteligible; no requiere categorías lingüísticas especiales, y por esto no es «visto» formalmente como tal. Pero cuando el hombre se propone como tarea entender mejor lo que parece evidente e inmediatamente inteligible, entonces se pone el espíritu en la actitud requerida para poder encontrarse a sí mismo. El descubrimiento de lo espiritual es un autodescubrimiento del espíritu dentro de sí.

En la frase «esto es un león» el nexo lógico se expresa me-

diante la palabra «es»; la cópula «ser» es donde se manifiesta verbalmente el gran problema lógico de la relación entre el universal y el particular. Esto no se encuentra en los primeros estadios del lenguaje; en la lengua primitiva, la cópula no es necesaria, sino que basta con decir «hic leo», οὗτος λέων, sin necesidad de que intervenga el verbo «ser». Con esto nos hemos remontado a formas lingüísticas primarias que pertenecen a los tiempos del indoeuropeo, pues en el griego más primitivo ya existía un verbo que significaba «estar a mano», «existir», usado como cópula. Así, pues, lo que en un principio se entendía inmediatamente sin necesidad de expresión verbal alguna, se consideró luego desde el aspecto de la «existencia», con la expresión verbal correspondiente. Desde entonces fué posible la identificación de Parménides entre el «pensar» y el «ser», ya que se funda en el hecho de que en la frase «esto es un león» la cópula «es» se interpreta también en el sentido de «existe», con lo que surge inmediatamente este difícil problema: ¿qué tipo de «existencia» hay que atribuir a lo que es objeto del pensamiento, al universal?

De la misma manera que la relación lógica entre sujeto y predicado no tuvo en un principio una expresión verbal propia, tampoco la tuvo originariamente la relación causal entre las distintas partes de la oración. Las preposiciones causales —διά, *per* = por medio de— se derivan de términos que originariamente designaban relaciones espaciales o temporales y en los que podía estar presente un elemento de connotación causal, aunque en un principio no fuera reconocido como tal. Las conjunciones causales —ὅτι, *quod* = porque—, o bien proceden igualmente de categorías locales o temporales, o bien se derivan de una relación pronominal entre dos ideas, es decir, una mera coordinación gramatical, que poco a poco se fué convirtiendo en una relación exclusivamente lógica.

Estas formas de relacionar las distintas partes de la oración —ya sea el sujeto con el predicado nominal mediante la cópula, ya sean otras partes de la oración por medio de preposiciones, ya sean oraciones enteras por medio de conjunciones— son los presupuestos necesarios de todo pensar lógico. Todos ellos se forman mediante un desarrollo en tres etapas: en la primera, el elemento lógico está meramente implícito en

el contexto; en la segunda, ciertos términos que originariamente tenían una función distinta pasan a expresar este elemento lógico latente; finalmente, este elemento lógico, una vez explicitado, puede convertirse en objeto de consideración refleja, aunque en nuestra manera de pensar, sujeta siempre a la expresión verbal, ha de permanecer siempre como algo misterioso e inasequible. La mera relación lógica ni tiene lugar propio alguno fuera del lenguaje, ni tiene tampoco una expresión propia en ninguna palabra particular, ya que originariamente las palabras significativas se refieren siempre a algo determinado, a un contenido más que a una relación.

Puesto que se ocupa de relaciones, la lógica es un presupuesto común a toda forma de pensamiento y de lenguaje racional, a toda forma de filosofía y de ciencia, independientemente de su contenido o de su objeto particular. Los substantivos, verbos o adjetivos expresan contenidos de pensamiento, y la forma que adoptan determinadas disciplinas o modos de pensar depende en gran parte de las categorías gramaticales en que se expresa su pensamiento.

Esto tiene particular validez por lo que se refiere a las ciencias naturales en sentido estricto, las cuales pretenden explicar la naturaleza de «cosas» concretas. Tales afirmó que el principio y esencia de todas las cosas es «agua». En esto sigue a Homero, quien dijo que el Océano era el principio de los dioses (*Il.*, 14, 201). La única diferencia es que Tales usa un nombre concreto —agua— donde Homero usaba un nombre mitológico. Ya Hesíodo había intentado construir un sistema que abarcara todo cuanto hay en el mundo, ordenando a todos los dioses y todos los *daimones* dentro de un complejo genealógico consecuente; era un primer intento de ordenar todas las cosas, pero en él se usaban todavía nombres mitológicos, no nombres concretos. Pero Tales pasa por encima de todas las diferencias individuales y postula para todas las cosas una materia única. Estas referencias a una materia elemental tienen gran importancia en la filosofía arcaica y en toda la especulación filosófica y cosmológica subsiguiente. La tierra, el agua, el aire y el fuego fueron considerados como «elementos» de las cosas. Pero los términos que designan tales elementos empiezan pronto a perder su carácter de «cosas» concretas al ser equiparados con dis-

tintas propiedades como «lo seco», «lo húmedo», «lo frío», «lo caliente». Mas por mucha que fuera la influencia de esta teoría de los elementos, por ejemplo en la Medicina, no llegó a constituir una «ciencia» propiamente tal.

Anaximenes está más cerca de la mentalidad propiamente científica cuando dice que la materia puede presentarse con mayor o menor densidad; los grados de densidad, es decir, la variabilidad de una propiedad determinada es lo que distingue a las diversas sustancias materiales, de suerte que la diversidad de las cosas es explicada por una diversidad cualitativa. Pero es Demócrito el que por primera vez formula los principios del pensamiento científico encauzándolo hacia el estudio de las propiedades que se designan con los adjetivos y creando una terminología adecuada.

Lo que a primera vista aparece como propiedad, lo que los objetos ofrecen a nuestros sentidos —como el color, el sonido, la temperatura o el gusto—, concebido como cualidad bipolar en la que puede darse el más y el menos, no sirve como materia de un conocimiento científico exacto, al menos en esta forma vital de aspecto heraclíteo. Como dice Demócrito (B, 9 Diels), las propiedades tomadas en esta forma cambian según sean nuestras propias disposiciones corporales; el color, la dulzura, la amargura existen sólo en virtud del *nomos*, la convención. En realidad, no hay más que átomos y vacío (B, 125). Con esto, como dice Diógenes Laercio (IX, 72), niega Demócrito la cualidad, reduciéndola, para pasar del conocimiento turbio al conocimiento verdadero (B, 11), a la forma de los átomos. Lo que a nosotros nos parecen cualidades, se reduce «en realidad» para Demócrito a la diversidad de las formas —ἰδέαι—, como llama él a veces a sus átomos, y a sus diversas posiciones geométricas (B, 141; cf. Aristót., *Met.*, I, 4, 985 b 14 = 54 A 6 Diels). Las únicas propiedades que puede decirse que existen «en realidad» son las que pueden expresarse en términos espaciales y numéricos; grande, pequeño, redondo, estrecho; y también muchos, pocos, etc.

Este principio, enunciado por vez primera en Demócrito, nos es bien conocido como base de la moderna ciencia. La simple percepción sensorial es suplantada por la medida matemática; los matices de la percepción quedan reducidos a grados cuan-

titativos de las propiedades, y las variaciones en la cualidad son traducidas en términos de otras variaciones paralelas de una escala numérica, y se convierten así en «mensurables»; así, en el termómetro, o el espectro, o los instrumentos para «medir» sonidos, etc. En este terreno, los griegos apenas salieron de la medición de longitudes, pesos y períodos de tiempo; en un aspecto particular intentaron ir más adelante, y los pitagóricos lograron un sistema de equivalencias entre los tonos musicales y la longitud de las cuerdas de sus instrumentos. Pero los griegos no se ocuparon de estudiar las infinitas correlaciones entre la longitud de las cuerdas y los sonidos, sino que se limitaban a ciertas relaciones fijas que producían ciertas armonías; y, en general, se puede decir que todas sus medidas se hacían sobre la escala de números enteros, con lo que no se apartaban mucho del principio de Demócrito, quien atribuía la diversidad de cualidades a la variación de ciertas formas fijas y concretas. No hemos de entrar aquí en la intrincada cuestión del concepto que los antiguos tenían del número [8]; pero podemos decir que los griegos tenían una cierta predilección por explicar las cualidades en términos de formas espaciales, porque veían claramente en éstas una realidad objetivamente determinada. En el fondo nos encontramos con el mismo principio fundamental de la ciencia moderna la reducción de la percepción sensible a una expresión numérica. En cambio, la metafísica de Heráclito se aparta de esta concepción propia de las ciencias de la naturaleza e intenta comprender la diversidad de percepciones sensoriales en su realidad fenoménica [9].

No se agotan con esto las categorías del adjetivo. Junto a los adjetivos que se refieren a sensaciones y formas, números y magnitud, hay un tercer grupo formado por los que se refieren a los valores. Los dos primeros grupos fueron punto de partida para el pensamiento científico de Demócrito y para la filosofía de Heráclito, mientras que el tercer grupo, formado por adjetivos como «bello», «bueno», «justo», etc., nos colocan de lleno dentro de la problemática de Sócrates y de Platón. La pe-

---

8 JULIUS STENZEL: *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*, páginas 23 sigs.

9 Cf. *Hermes*, 61, pp. 353 sigs.

culiaridad formal de estos adjetivos está en que implican un movimiento teleológico hacia un fin único y determinado. Por tanto, no se mueven dentro de una tensión bipolar entre extremos opuestos, ni permiten comparación con una escala según un más y un menos; estos adjetivos se refieren a una realidad única, a un «uno», y toda multiplicación o pluralidad de grados implica un progresivo apartarse de esta única realidad.

Aun en el lenguaje ordinario, «bello-feo» no son términos contrarios en el mismo sentido que «frío-caliente». En el primer caso, uno de los términos se distingue como norma o ideal: «bello»; el otro, en cambio, abarca las múltiples formas en las que este ideal puede quedar incumplido. Este tipo de adjetivos teleológicos, lo mismo que los adjetivos «vivales», difícilmente pueden reducirse a los cuadros de un sistema «científico»; los principios teleológicos están siempre en pugna con la exactitud de la «ciencia», que quisiera eliminarlos de la Naturaleza de la misma manera que prescinde en su estudio del hombre de todo lo que se refiere al orden moral. Todo materialismo consecuente consigo mismo debiera señalar como fin de la actividad del hombre el bien mensurable, es decir, la utilidad o el provecho. Sin embargo, Demócrito no quiso meterse por ahí, sino que torció el camino y se metió en la psicología, la cual propiamente queda fuera del terreno tanto de las ciencias naturales como de la ética. Para Demócrito, el bien equivale al placer. También Platón pensaba que la consecución del bien iría acompañada de la felicidad; pero Platón mantiene la primacía de lo propiamente ético, mientras que Demócrito reduce el bien a lo que es agradable a los sentidos, es decir, según nuestra manera de hablar, a algo que cae dentro del campo de los adjetivos que denotan sensaciones. Para Platón, el bien es siempre un fin al que hay que tender, pues está siempre más allá de lo que puede de momento alcanzarse; pero Demócrito dice precisamente todo lo contrario (B, 191): «El hombre ha de atenerse a lo que es posible y darse por satisfecho con lo que tiene de presente.» Pero Demócrito no se queda aquí, en la mera sensación; mientras que Heráclito concebía la vida dentro de la tensión entre polos contrarios, Demócrito le opone una doctrina diversa (B, 191): «Los hombres logran el bienestar a través de la moderación en el placer y la vida bien

medida. Tanto el exceso como el defecto suelen hacer mal y levantan en el alma grandes conmociones. Las almas que se mueven entre polos muy distintos ni suelen ser estables ni felices.» Para él, pues, la felicidad está en la nivelación de las tensiones contrapuestas. La situación del alma la concibe como un movimiento que puede ser medido y regulado, según la analogía del movimiento físico. En esto, su concepción se separa totalmente de la concepción de Heráclito o de Platón, aunque también ellos hablen de «mociones» del alma y de «medir» o «moderar» la vida.

De Demócrito procede la idea de que el placer puede medirse y puede últimamente reducirse al movimiento —o reposo— mecánico. Su concepción de la sensación o de la ética es puramente psicológica, de suerte que las famosas sentencias morales de Demócrito pertenecen más bien al campo de la psicología moral, en el cual hay que confesar que dijo muchas cosas nuevas y acertadas. Así, sobre las relaciones entre los sentimientos y la voluntad (62, 89, 79, 257), sobre la conciencia (297), sobre la vergüenza (84, 244, 264), el arrepentimiento (43), el deber (256). Pero jamás intenta definir el bien como un fin, a la manera de Sócrates y de Platón, ni pretende dar una interpretación metafísica de la justicia como norma de vida, como hiciera Heráclito. Su punto de vista es el del mero psicólogo que se limita a observar los sentimientos morales positivos o negativos, llevando así la complejidad de la ética a una esfera más asequible a la mentalidad «científica».

Platón se interesa principalmente por la acción; Heráclito, en cambio, se fija en el alma, que ni es propiamente activa ni está simplemente sometida al movimiento físico, sino que «vive» y es capaz de «cambiarse a sí misma» en virtud de la tensión entre elementos opuestos. Frente a ellos, Demócrito subraya la importancia del movimiento, no sólo en lo que se refiere a la psicología, sino en su concepción total de la naturaleza, ya que la mentalidad «científica» tiende a concebir todo lo que se expresa mediante un verbo en términos de movimiento.

Esto significa que Demócrito concibe el verbo y lo que éste expresa, no como una actividad, sino más bien como una receptividad o pasividad. En Demócrito, «movimiento» no significa «mover», sino «ser movido». Desde que una vez un torbe-

liino de formas múltiples se desprendió del Todo (B, 167), se ha de dar el movimiento necesariamente; los átomos son «lanzados de un lado para otro» en el vacío (A, 58). Pero concebir el movimiento como algo pasivo significa nada menos que presuponer un principio causal: todo lo que se mueve ha de ser movido por algo. Demócrito admite en los organismos vivos átomos «espirituales» que pueden ser causa activa de movimiento, pero esto es evidentemente un residuo mitológico. (Aristóteles es el que distinguió con exactitud lo espiritual de lo material, como lo que mueve y lo que es movido.) Como consecuencia, en las ciencias naturales ni el «yo» activo, ni el «tú» inteligente tienen un lugar propio, sino únicamente las «cosas» concretas. Aunque el verbo tenga en la lengua diversas voces y diversas personas, Demócrito no considera nunca más que una de estas voces, la pasiva, y una de las personas, la tercera.

Se puede mostrar también que la «ciencia» no se preocupa tampoco más que de un tiempo verbal, ya que es evidente que sólo se da conocimiento empírico de lo que ya ha sucedido, de los «hechos», aunque estos hechos pasados se eleven luego a la categoría de un presente filosófico que se refiere al «ahora y siempre». Pero al hacer esta trasposición se topa con una peculiaridad de la lengua griega; es sabido que en el verbo griego hay que distinguir, no tanto diversos tiempos cuanto diversos aspectos o modalidades de acción. Esto quiere decir que el griego contempla la acción desde el punto de vista de su apariencia sensible, cosa que nosotros no consideramos en el sistema de nuestra conjugación. El griego considera la acción, o bien como un estado permanente —expresado por el presente—, o bien como un suceso temporal —expresado por el aoristo—, o bien como un resultado —expresado por el perfecto—. Por tanto, la acción, o bien es algo que «está siendo», por ejemplo, «él anda» = «él está andando», donde se subraya más la continuidad del movimiento que el mismo movimiento, o bien la acción es algo momentáneo: «él entra», en aoristo, donde la acción queda subrayada, pero al mismo tiempo como concentrada en un solo momento; o no es más que la expresión de un resultado: «él ha llegado». De ello resulta que el verbo griego carece de la dinámica latente en nuestro sistema verbal, ya que cuando nosotros decimos «él anda» implicamos a la vez una

acción continuada «que está siendo» y una serie de actos individuales continuamente repetidos. El verbo griego expresa con mucha mayor claridad que el nuestro la acción tal como aparece ante los ojos.

¿Qué efectos tienen estos distintos aspectos del verbo en la concepción «científica» de las acciones verbales? Demócrito considera el movimiento presente como resultado de un movimiento que sucedió una vez. Esto tendría que expresarse por el perfecto; pero entonces no se designaría al movimiento presente como tal. Por el contrario, Heráclito considera el movimiento bajo los símbolos de la tensión y de la ola, reduciéndolo así a fenómenos que aun la moderna ciencia considera como básicos. Pero éstos no resuelven el problema físico del movimiento, ya que la tensión es algo presente y continuado; el cuerpo en tensión está «inmóvil», no menos que la saeta de la paradoja de Zenón. El símbolo de la ola proporciona, en cambio, a Heráclito la imagen de una acción siempre renovada, con lo cual la acción queda como dividida en una sucesión de acontecimientos individuales, a la manera como la carrera de Aquiles en otra paradoja de Zenón, aparece como dividida en una multiplicidad de carreras.

Ni siquiera Aristóteles considera el movimiento en su estructura dinámica. Al querer subdividirlo, lo primero que hace es distinguir entre generación y corrupción, pero añade que éstas no son propiamente formas de movimiento, puesto que, o parten de la nada, o llevan a la nada. Realmente, concebir la generación y corrupción como movimiento sería contradecir los principios de la mentalidad «científica», aunque tales fenómenos sean parte esencial de la vida y de lo que percibimos por los sentidos. En cambio, Heráclito les presta toda atención.

Entre los movimientos propiamente tales distingue luego Aristóteles tres clases: el cuantitativo por adición o sustracción, el cambio cualitativo y el movimiento local, que él llama *phorá* (*Phys.*, 8, 7). Las mutaciones cualitativas y cuantitativas no se prestan a una definición más precisa. Sin que tengamos que detenernos en los problemas que presenta esta doctrina del movimiento, está claro que en ella se construye una física que sólo tiene en cuenta la «magnitud, el movimiento y el tiempo»,

con lo que Aristóteles muestra tener una conciencia extraordinariamente clara de la Naturaleza y de las limitaciones de las ciencias naturales (cf. *Phys.*, 3, 4). Pero Aristóteles se aparta de la moderna concepción del movimiento cuando lo define como el cambio de un ser en otro ser (*Phys.*, 5, 1). Aquí el estadio *a quo* y el estadio *ad quem* se conciben como magnitudes fijas y definidas; el movimiento es sólo lo que sucede entre estos dos puntos, pero qué sea lo que sucede entre estos dos puntos es cosa que no se declara ulteriormente. Para salvar la distancia entre estos dos términos, Aristóteles introduce el concepto de *entelequia;* el movimiento es la actualización de una potencialidad, con lo cual el movimiento presupone una cosa movible. Para explicar esto, Aristóteles se remonta a la esfera de los objetos teleológicos, que ya en la concepción panteleológica de Platón habían servido como modelos para la explicación de todas las cosas; la edificación es lo edificable más la *energeia* de lo edificable en cuanto edificable (*Phys.*, 3, 1, 201 a 30 sigs., y 201 b, 7 sigs.). Nosotros más bien definiríamos lo edificable a partir de la edificación, y no la edificación recurriendo a lo edificable. Sin embargo, con esto Aristóteles consigue reducir el movimiento a algo estático; pero se le escapa la dinámica del proceso, el curso mismo del movimiento. Su interpretación del movimiento sigue el modelo de la acción humana, en la que el hombre ve de antemano diversas posibilidades —potencialidades— y escoge una de ellas. La acción propiamente tal consiste entonces en la concentración en una de las posibilidades —lo que se expresaría con el aspecto aoristo del verbo—; pero el cambio o mutación que se sigue no es más que un estado del ser.

Así, pues, los griegos no llegaron a comprender el movimiento en cuanto trasciende lo racional. Zenón fué quien más se acercó a ello cuando afirmó que no podía darse el movimiento. Podemos decir incluso que los griegos no tuvieron un genuino concepto del movimiento. No hemos de maravillarnos, pues, si no establecieron leyes algunas del movimiento, fuera de la determinación de períodos sencillos.

De los conocimientos que nosotros incluimos bajo el nombre de Física, sólo la Mecánica y la Optica llegaron en Grecia

a un nivel científico[10]. Quizá se podría añadir aún la acústica, desarrollada por los pitagóricos.

Todos estos campos tienen como objeto relaciones fijas y estáticas; aun en la acústica relacionaban diversos tonos con determinadas longitudes de las cuerdas acústicas, pero no estudiaban las notas en términos de vibraciones, por más que se hizo algún intento de relacionar sonidos con movimientos. La óptica se ocupaba únicamente de la geometría de los rayos luminosos, y la mecánica no pasó más allá de la estática.

Así, pues, podemos decir que vale para el verbo lo mismo que habíamos dicho para el substantivo y el adjetivo. La formulación de conceptos científicos está ligada a las posibilidades de la lengua, lo cual significa, primero, que la «ciencia» está limitada y condicionada por el grado de evolución que la lengua griega había alcanzado, y, en segundo lugar, que se opera una determinada selección espontánea de entre la enorme variedad de formas contenidas en el lenguaje. Estos dos hechos son posibles sólo porque las formas lingüísticas tenían ya desde un principio un determinado contenido semántico que podía servir de punto germinal para la evolución de determinados conceptos. Así, pues, los conceptos propios de la ciencia no proceden de la nada, pero tampoco se hallan como tales en el lenguaje pre-científico. Su evolución fué trabajosa, y la mayor dificultad estuvo en aislar tales puntos germinales del lenguaje científico, que en el lenguaje primitivo estaban confundidos con otras formas acientíficas y extrañas. Incluso las limitaciones de la lengua griega, como puede verse en la concepción del número y en los aspectos del verbo, muestran que todas las formas lingüísticas pueden ejercer una influencia determinada, que todas tienen un sentido que las hace capaces de desarrollarse en determinada dirección. Pero este desarrollo no se logra sino con un fatigoso esfuerzo de la mente que busca la clara luz de la verdad.

El lenguaje es como un reflejo de la estructura del espíritu del hombre, el cual se ve desarrollando y perfeccionando primero en el habla ordinaria y luego en el pensar filosófico. Toda

---

10 Cf. HEIBERG: *Geschichte der Mathematik und Naturwissenschaften im Altertum*. Munich, 1925, 66.

la gramática, al menos la de origen indoeuropeo, se divide como en tres grandes partes que condicionan tres posibilidades filosóficas; y aún puede decirse que estas tres formas de filosofía se hallan ya como prenunciadas en los tres géneros de poesía: la épica, la lírica y la dramática [11].

La mentalidad científica corresponde a sólo una de las formas contenidas en el lenguaje; pero ninguna ha sido tan consecuentemente desarrollada y perfeccionada como ella, ni hay otros conceptos especializados que se hayan apartado tanto del habla ordinaria. Pero la manera cómo la terminología científica surgió en el campo del lenguaje común y las relaciones que sigue conservando con él de una manera permanente, difícilmente podrán observarse mejor que en la lengua griega, ya que los griegos fueron los que lograron en el terreno científico separar el *logos* del lenguaje. Pero puede decirse exactamente lo mismo de las otras dos formas de pensar, y por esto puede ser que el griego llegue a sernos útil para resolver un agudo problema, a saber, cómo podría la filosofía, combinando las tres formas de pensar ahora separadas, reconquistar aquella unidad de pènsamiento que se da tan plenamente en el lenguaje ordinario, con el uso indiscriminado de las tres categorías lingüísticas.

---

11 Es fácil observar cómo los tres prototipos gramaticales que hemos considerado aquí en relación con Demócrito, Heráclito y Platón, corresponden con los tres prototipos de Dilthey. Sobre la división tripartita del lenguaje ha sacado interesantes conclusiones FR. MAUTHNER: *Die Drei Bilder der Welt, ein sprachkritischer Versuch,* 1925, aunque con un enfoque distinto del nuestro. Lo que aquí he apuntado está más plenamente desarrollado en mi libro *Die Aufbau der Sprache.* Hamburgo, 1952.

13

EL CAMINO COMO SIMBOLO

El concepto de lo espiritual ha ido haciéndose a lo largo de un proceso histórico. Sin tradición no podría existir, sino que ha de desarrollarse en la tradición y por la tradición. Por otra parte, hay tradiciones sin valores espirituales, tradiciones en las que se ha desvanecido el espíritu, meros recipientes huecos, como el caparazón de los insectos ya largo tiempo muertos, como los moluscos que ya no contienen ser vivo alguno. A toda tradición le amenaza siempre el peligro de convertirse en algo muerto, fosilizado. Una tradición muerta, no sólo es un peso que hay que seguir arrastrando fatigosamente, sino que lo que es mucho peor, es algo que los que tienen en sí algo de vida sienten pronto ser una gran mentira, algo inaceptable.

El proceso histórico de una cultura viva consiste, pues, en un ir renovando constantemente la vida de las formas antiguas, en una tendencia continua de autoadaptación. En esto, la vida del espíritu no hace más que seguir el modelo de la vida corporal; también ésta se manifiesta en la naturaleza por la continua aparición de nuevas formas. Sin embargo, hay una diferencia esencial entre la vida orgánica material y la vida del espíritu y de la cultura. En las plantas y animales, la vida se renueva por un proceso de copulación de géneros diversos, mientras que la tradición espiritual produce nuevas formas por un mero proceso de reflexión sobre las formas antiguas. Ciertas formas conservadas en el depósito de la memoria pueden hacerse revivir con nueva vida; en cambio, en los proce-

sos orgánicos, lo que ha muerto una vez, queda definitivamente muerto. Todavía más maravilloso es el hecho de que ciertas formas viejas puedan ser como revitalizadas con un sentido *nuevo*, de suerte que hay instituciones, fórmulas, símbolos que a lo largo de la Historia han sido como portadores de sentidos vivos muy diversos. Se podrían aducir ejemplos de los más variados aspectos de la vida humana, de las convenciones sociales o de las instituciones políticas. Es a veces fascinador ver cómo en todas partes viejas tradiciones o son preservadas, o quedan arrinconadas, o son revitalizadas con un nuevo espíritu y una nueva vida. Este espectáculo nos es conocido en nuestra propia época, quizá no en forma fascinadora, sino como simple lucha de opiniones; unos se ponen de lado de la tradición y se llaman a sí mismos conservadores, mientras que los contrarios los apodan reaccionarios; otros quieren servir a la vida nueva y están siempre dispuestos a echar por la borda muchas cosas tradicionales como peso inútil; sus contrarios los consideran como revolucionarios y destructores. Solemos ver en esta oposición una lucha entre partidos y capas sociales; los *beati possidentes* suelen ser conservadores, mientras que los que no tienen nada suelen ser revolucionarios; o a veces se considera la contraposición de generaciones: los viejos se aficionan menos a lo nuevo que los jóvenes. Con esto se establece la idea de que el conservadurismo o el reformismo son como una *weltanschauung*, como si se tratara de dogmas que uno debiera necesariamente aceptar o rechazar. En realidad, sería mucho más razonable considerar si *tal* determinada tradición tiene todavía algún sentido o es un vacío formulismo, si en *tal* terreno o concepción hay un espíritu nuevo y joven o no hay más que muerte.

Pero aun suponiendo que uno no haga de esto una cuestión de actitudes totales, sino que esté dispuesto a considerar los méritos de cada caso concreto, nos encontraremos ante opiniones muy divergentes. Para unos no es más que una tradición muerta lo que para otros es digno de todo honor. Unos consideran como el nacimiento de un espíritu nuevo lo que para otros no es más que la corrupción y degeneración del espíritu antiguo. Lo nuevo ha de presentar sus credenciales, no sea que nos encontremos con un destructor Mefistófeles bajo las apa-

riencias del Optimista. Es ésta una lucha que ha de darse necesariamente en todo tiempo y en todos los aspectos de la vida, pues es parte esencial de nuestro existir histórico, y tan pernicioso es destruir a la ligera como conservar a ciegas.

Aquí nos preguntamos acerca del papel de la tradición en la historia de la cultura sólo desde el punto de vista histórico, es decir, como algo que pertenece al pasado y que, por tanto, podemos estudiar más desapasionadamente, lo cual no quiere decir que el tema deje de interesarnos por las relaciones constantes que tiene con las situaciones paralelas de la actualidad. La historia de la cultura ha de tomarse en un sentido estricto y bien definido, como la historia de la conciencia que el hombre ha tenido de sí mismo a través de los tiempos. Esta conciencia de sí se manifiesta en determinados símbolos; no he de hacer más que recordar lo que Aby Warburg ha llamado *Pathos-Formeln* en el terreno de las artes representativas. El hombre empieza a tener conciencia de sus propias mociones anímicas cuando es capaz de expresarlas; y en cuanto el artista logra esta expresión, enseña con ella a los demás hombres a sentir las mismas mociones interiores. Por ejemplo, los gestos patéticos de dolor que se ven en los lecitos griegos arcaicos desaparecen en la época clásica sustituídos en los vasos y estelas funerarias por una expresión del dolor más contenida; estas obras, en realidad, muestran una forma de sentimiento más elevado y más interior. Una determinada fórmula tradicional puede verse sustituída por un espíritu nuevo, quien a su vez se creará una nueva fórmula. Tales fórmulas influyen más de lo que se cree en los sentimientos y en la conducta de los hombres, hasta que, finalmente, también ellas se hacen vacías e insatisfactorias, y han de dejar su lugar a otras nuevas. Tales fórmulas pueden ser modificadas, mal interpretadas o simplemente pueden quedar sin sentido; pero puede suceder que después de haber permanecido por largo tiempo olvidadas y como muertas, resuciten de repente a una nueva vida, a la manera como ciertas actitudes clásicas resucitaron con el Renacimiento y fueron incorporadas a las artes, ejerciendo así de nuevo un influjo en los hombres.

Quisiera considerar aquí un símbolo que en la reflexión humana ha contribuído de diversas formas a que el hombre tu-

viera clara conciencia de sí; un símbolo primario y simple que una y otra vez ha sido capaz de formar una determinada tradición ideológica, y una y otra vez se ha visto revivificado con un espíritu nuevo. Me refiero al símbolo del camino, sobre el que quisiera señalar algunos rasgos tradicionales y su evolución a lo largo de la historia del pensamiento. He de dar las gracias a dos estudiosos, de cuyos trabajos voy a hacer buen uso: Otfried Becker, con su libro *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken* (Hermes Einzelschr. H., 4, 1937), y Erwin Panofsky, con su trabajo *Herkules am Scheidewege* («Stud. der Bibl. Warburg.», vol. 18, 1930).

Para nosotros, el símbolo del camino es un símbolo muy sobado; ya ni siquiera nos damos cuenta de que nos referimos a este símbolo cuando decimos que «tal trabajo ha sido llevado a cabo», que algo «va adelante», o cuando hablamos del «curso de los acontecimientos», de la «carrera» de fulano o del «discurso de la conversación», o cuando decimos que alguien «va detrás de sus pensamientos» o «del dinero» Sin embargo, todas estas metáforas no existieron eternamente, sino que debieron tener un comienzo histórico y un proceso evolutivo que, en gran parte, podemos seguir en lo que se refiere a sus manifestaciones en la lengua griega. Así, pues, constituyen una verdadera tradición a la que estamos tan íntimamente ligados, que ya nos hemos acostumbrado a considerarla como algo atemporal y permanente.

La metáfora del camino da una interpretación determinada a una actividad o a un acontecimiento, y puede preguntarse si esta interpretación es simplemente la única posible, la verdadera, en cuestiones en las que se supone que puede hablarse de una interpretación correcta o verdadera. La metáfora del camino está tan preñada de sentido porque para cualquier actividad determinada señala en seguida un punto de partida y una meta entre los cuales se da un proceso continuado. Cuando hablamos del curso de un trabajo o de una conversación, la cosa es sencilla y relativamente aproblemática. Esta es la razón por la cual la tradición de tales metáforas es tan constante y se encuentra en las más diversas lenguas.

Pero pronto surgen dificultades; un camino es de ordinario algo fijo y firme. Es más bien una excepción el que yo tenga que

pararme ante un riachuelo y tenga que «abrirme» camino a través de él. En cambio, en un trabajo o en un razonamiento ya no es tan raro el que yo tenga que «buscarme» o «abrirme» un camino nuevo. También puede suceder que para pasar en uno y otro sentido entre dos puntos no haya sólo *un* camino, sino dos o varios, y entonces yo tengo que considerar cuál de los caminos he de escoger; tal situación se da también en lo que se refiere a emprender un trabajo o seguir un razonamiento o discurso. El que uno tenga que «buscar» un camino nuevo, o escoger entre dos caminos es algo que se ofrece por primera vez a nuestra conciencia por un proceso intelectual de reflexión.

Tal reflexión por la que un hombre se encuentra ante la tarea de tener que buscar un camino o escoger entre varios es algo relativamente moderno que surge en un estadio evolutivo tardío. Entre los griegos, esta reflexión fué provocada y hecha consciente principalmente a partir de dos palabras que se relacionan con la metáfora del camino, a saber, las palabras *aporia*, que denota la imposibilidad de seguir adelante, y *triodos*, que denota lo que nosotros llamamos bifurcación, o sea la perplejidad ante una diversidad de caminos. Estas palabras suponen la superación de un viejo sistema de pensamiento y su sustitución por otro nuevo; son en cierto sentido como un ejemplo típico de la manera como el espíritu puede llegar a superar una tradición de origen antiquísimo y crear una nueva tradición que ha de tener influencia aún en un futuro remoto.

Pero esto no sucede de la noche a la mañana. Los poetas griegos arcaicos creían que les acompañaba la musa en el camino de su decir y de su pensar, y esto presupone, naturalmente, que se da un camino fijo y que al menos la musa conoce este camino. Jenófanes es el primero que hacia el año 500 antes de J. C. afirma que los hombres van encontrando poco a poco lo que es mejor mediante la búsqueda y la investigación (cf. supra, pág. 199). Cien años más tarde, Sócrates es el primero en expresar como *aporía* la situación mental del que se encuentra perdido en su mundo intelectual y busca un camino de salida. El camino que le saca a uno de esta *aporía* es el *methodos*, palabra que, como se ve, está también arraigada en la

metáfora del camino y significa propiamente camino en una dirección determinada. Platón ya usa esta palabra como término especializado, y desde entonces toda investigación científica o filosófica comienza con el planteamiento de un problema —*aporía*— y sigue con la búsqueda *metódica* —con un método dialéctico, científico, etc.— del camino para solucionarlo. De esta forma, la vieja tradición en la que el hombre se sentía guiado por la divinidad a lo largo de un camino fijo, fué abandonada para dar lugar a la nueva tradición de la investigación científica.

Aunque podría ser de mucho interés ir siguiendo el desarrollo de las distintas modificaciones que afectaron al símbolo del camino, dejo para más adelante este tema y prefiero ocuparme del tema de la «bifurcación», en el que creo puede descubrirse algo que tiene particular importancia en nuestro mundo moderno.

El símbolo de la bifurcación de caminos nos es familiar en la historia de Hércules, el cual se ve en la disyuntiva de tener que escoger el camino de la virtud o el del vicio. Esta historia es invención del sofista Pródico, contemporáneo de Sócrates, y se puede encontrar en el libro segundo de los *Recuerdos socráticos* de Jenofonte [1]. Sus rasgos esenciales son aproximadamente los siguientes: El joven Hércules se encuentra en *aporía* acerca de qué camino ha de seguir en la vida; entonces se le aparecen dos matronas: la una, noble y perfecta, con un vestido blanco, es *Arete,* la Virtud, mientras que la otra es llamada por sus amigos *Eudaimonía,* Felicidad, mientras que sus enemigos la llaman *Kakía,* Maldad; ésta se muestra muelle y altanera, quiere realzar su belleza con afeites y otros medios semejantes, mira vanidosamente el reflejo de su sombra y quiere excitar los sentidos con vestidos transparentes. Ambas intentan con largos discursos convencer a Hércules de que cada una le proporcionará la felicidad, y Hércules se decide finalmente por la Virtud. No se trata de una historia particularmente poética, pero su contenido moral la convirtió en una de las historias preferidas de la antigüedad, con lo cual ejer-

---

1 Sobre la fábula de Pródico, cf. H. HOMMEL: *Würzb. Jahrb.*, 4, 1949-1950, 157-165.

ció, como veremos, un gran influjo en la tradición ética de occidente.

Esta historia no procedía de la antigua saga sobre Hércules, sino que, como hemos indicado, fué inventada por Pródico. Pero Pródico utilizó motivos más antiguos, de suerte que no se puede decir simplemente que esta historia sea un comienzo absoluto de una nueva tradición, sino que procede de otras tradiciones más antiguas, y puede ser un buen ejemplo de la manera cómo tradiciones antiguas pueden ser vivificadas con un espíritu nuevo. En particular, Pródico combinó dos motivos literarios anteriores: la narración del juicio de Paris en una obra de Sófocles hoy perdida, y la exhortación de Hesíodo sobre los dos caminos, el que lleva al bien y el que lleva al mal. Es uno de los casos típicos en que de la combinación de dos motivos resulta algo nuevo muy distinto, y por esto vale la pena que nos detengamos un poco. Hesíodo habla también de la *areté* y la *kakía* —o *kakótes*—, pero estas palabras no tienen todavía en él el sentido moral estricto que tienen en Pródico.

Hesíodo dice (*Erga.*, 287 sigs.): «Del mal —*kakótes*— uno puede fácilmente tener todo el que quiera; su camino es llano y habita muy cerca. Pero delante de *areté*, los dioses han puesto muchos sudores; largo y empinado es el camino que a ella lleva, y al principio pedregoso. Pero cuando se llega a la cima se hace más fácil, aunque siempre es la virtud difícil.»

De aquí sacó Pródico los dos caminos, el que lleva a *areté* y el que lleva a *kakía*. Pero del pasaje citado, y más aún de todo el contexto en que se encuentra, se deduce que en Hesíodo *areté* significa más la prosperidad y las dotes humanas que la virtud moral propiamente tal, mientras que *kakía* significa más lo adverso o desagradable que lo moralmente malo. Hesíodo no hace un llamamiento a la conciencia moral ni habla de que haya que escoger siempre el bien, sino que simplemente muestra un camino de bienestar y un camino de perdición; el primero parece en un principio fatigoso y difícil, pero «cuando se llega a la cima» brilla la felicidad. El otro, por el contrario, es al principio muy fácil. Esta imagen de los dos caminos descansa a su vez en una tradición más antigua: la del cami-

no de la luz y el camino de las tinieblas, y la del camino de la muerte y de la vida, la de la puerta estrecha que lleva a la felicidad y la de la puerta ancha que lleva a la condenación. Todas estas imágenes nos son familiares por la Biblia; por ejemplo, ya en Jeremías tenemos (21, 8): «Así habla el Señor: He aquí que os propongo el camino de la vida y el camino de la muerte» [2]. Pero Hesíodo se distingue de tales proclamas que anuncian el camino de la salvación o el de la perdición por el hecho de que él no habla en nombre de una revelación religiosa, sino que con la experiencia de un campesino enjuto intenta convencer a su propio hermano, a quien aquí se dirige, de que el camino de *areté* lleva a la prosperidad y la felicidad, aunque sea el camino del duro trabajo, mientras que el camino fácil de la ociosidad lleva a la destrucción. Prescindiendo de la decisión de su hermano Perses, Hesíodo toma aquí la actitud de un predicador que está seguro de la verdad de lo que predica, aunque sus razones no son precisamente las de un predicador.

Pródico ha logrado presentar de una manera sensible la decisión de la voluntad de Hércules poniéndonos ante dos figuras sobrenaturales, *Arété* y *Kakía,* que hablan al héroe y le presentan como sus respectivos programas; éste debe entonces juzgar y decidirse por sí mismo. Una situación semejante la encontró Pródico en un drama satírico de Sófocles que no nos ha sido conservado y que llevaba por título *Krisis,* es decir, juicio o decisión. El drama narraba el juicio de Paris, y, según nos cuenta Ateneo (687 c) [3], Afrodita aparecía como una *hedoniké daimon,* una diosa sensual cubierta de afeites que se contemplaba continuamente en un espejo, mientras que Atena, ejercitada en el deporte y ungida con simple aceite, representaba la inteligencia y la reflexión de la razón. Ateneo nos dice expresamente que Pródico había conformado su fábula según el modelo de esta pieza de Sófocles, y podemos imaginar que Paris, al otorgar su premio a la belleza, hizo una elección decisiva en su vida; al conceder a Afrodita la manzana de oro

---

[2] Cf. también *Deut.,* 11, 26-28; *Prov.,* 1, 15 sigs.

[3] Frag. 361 P. = 334 N., según la conjetura de WILAMOWITZ: *Hellen. Dichtung,* II, 17.

se decidió por una vida afrodisíaca, y por esto arrebató a Helena. Es posible que en este drama de Sófocles apareciera también Hera; al menos la tradición presenta siempre a las tres diosas juntas como pretendientes al premio de Paris, de suerte que Paris se viera forzado a escoger entre el poder, la sabiduría o el placer. Pero no se puede determinar nada cierto sobre este particular. Las diosas en esta ocasión se dirigieron a Paris en sendos discursos, lo cual hace suponer que nos encontramos por vez primera con un tipo de competición oratoria que luego se llamó *synkrisis*, en la que el orador, en competencia con otros, pretendía ganar a su favor el juicio y decisión de un oyente.

En Sófocles se encuentran también combinados los dos motivos que contribuyeron a la creación de la fábula; la historia del juicio de Paris tal como se presupone en *La Ilíada* (como ha mostrado convincentemente Karl Reinhardt) y un segundo motivo proveniente de la tragedia de Esquilo. En la saga primitiva relativa al juicio de Paris se decía que las tres diosas, Hera, Atena y Afrodita, contendían acerca de cuál de ellas era más bella. Sófocles usó probablemente la versión que se encontraba en los *Cantos Ciprios*. Este poema no nos es muy conocido, pues sólo se han conservado de él un breve argumento y algunos fragmentos. En estas condiciones no se puede hablar con mucha seguridad, pero parece que en los *Cantos Ciprios* cada una de las tres diosas había ofrecido a Paris una recompensa si le otorgaba a ella el premio de la belleza; Hera le había prometido el poder real, Atena la victoria en la guerra y Afrodita la mujer más hermosa. Estas promesas de las diosas se parecen más a un intento de influenciar, por no decir sobornar, a un juez que no a una simple propuesta para que Paris elija libremente el camino de su propia vida. Este motivo, evidentemente fué introducido por el mismo Sófocles, y su origen hay que buscarlo en la tragedia ática arcaica. Esquilo, el precursor de Sófocles, fué el que descubrió y mostró a los hombres que no sólo son capaces de reaccionar a un impulso exterior, sino que pueden también decidirse por sí mismos. Esquilo hizo que los hombres tuvieran conciencia de que pueden reflexionar sobre lo que han de hacer, y tienen, por

tanto, responsabilidad de sus actos; con ello surge por vez primera el concepto de libertad, y se reconoce la autonomía de la voluntad humana. La forma en que Esquilo presenta esta nueva situación consiste en poner a los hombres entre dos exigencias divinas contradictorias; Orestes ha de obedecer a Apolo, que le manda vengar a su padre; pero para ello ha de matar a su madre, poniéndose así en contradicción contra otro precepto divino que manda honrar a la propia madre. Al imponérsele así dos mandatos divinos contradictorios, Orestes se ve forzado a reflexionar y a decidirse.

Sófocles combina también en la historia del juicio de Paris dos tradiciones distintas, de las que surge otra nueva; lo mismo hacía Pródico al combinar los dos motivos de Sófocles y de Hesíodo, y lo mismo había hecho éste al combinar la revelación divina con el resultado de su experiencia, es decir, la antigua concepción religiosa de los dos caminos con las normas prácticas del labrador sobrio. Estos ejemplos, a los que podrían añadirse otros muchos, manifiestan que en la historia de la cultura una tradición, por el mero hecho de mezclarse con otra, se conserva y amplía su área de acción.

El espíritu viviente aparece aquí no como una fantasía que se desparrama desordenamente por el campo de lo posible —por más que esto pueda ser también característico del espíritu—, sino que permanece sujeto a determinados modelos, símbolos o motivos. No hay en esto nada extraño; cada tradición, cada forma inteligible ha de ser algo fijo y determinado y comunica a la vida y al espíritu un carácter determinado; la vida sólo puede expresarse en estas formas limitadas, y el espíritu no puede aprehenderse si no es dentro de estas barreras. Pero al mismo tiempo, siendo la vida algo que de suyo trasciende tales condiciones, se rebela contra tales formas que resultan siempre insatisfactorias, excesivamente rígidas, y busca nuevas posibilidades más allá de las viejas fórmulas que parecen demasiado unilaterales y estrechas. Pero estas nuevas posibilidades aparecen a su vez a la conciencia como nuevas formas limitadas, como una nueva tradición encerrada en nuevos motivos y símbolos, de suerte que la expresión del nuevo

contenido se hace naturalmente mediante la combinación de diversos motivos viejos.

Así, pues, la conservación de la tradición y la creación de nuevos elementos no son alternativas que se excluyan mutuamente, sino que, al contrario, precisamente dentro de una tradición rica y viva es donde pueden mezclarse diversos motivos para llegar a dar frutos nuevos. Esta combinación de motivos tiene una importancia extraordinaria en la formación de nuestro mundo espiritual, como puede verse estudiando la formación del lenguaje.

La imagen de Hércules ante los dos caminos tuvo larga vida en Occidente. En la historieta de Pródico, tal como la tenemos en los *Recuerdos*, de Jenofonte, se dice que Hércules estaba en duda acerca de cuál fuera el camino de su vida, pero todavía no aparece la palabra *triodos*, «tres caminos», o, según nuestra manera de concebir, «bifurcación». No era un gran avance el colocar a Hércules en las circunstancias descritas ya por Hesíodo, proponiéndole los dos caminos, el de la virtud y el del vicio. En diversos escritores de la época cristiana, sobre todo oradores, hallamos situaciones semejantes, sin que podamos decir dónde está su origen. En realidad, la Historia aparece con numerosas variantes de detalle que no llegan a cambiar nada sustancial.

La historieta de Pródico surgió en una época en la que la fantasía poética de los griegos ya no era muy viva; como consecuencia tomó la forma de una fábula moral un tanto árida. Su finalidad era mantener viva y aguda la conciencia de que el hombre ha de escoger libremente entre el bien y el mal. Una vez que la tragedia había ya despertado la conciencia de la propia capacidad de elección, y una vez que Sócrates, bajo el influjo de la misma tragedia, había fundado la moral en la cuestión del libre albedrío, la fábula de Pródico podía muy fácilmente convertirse en fundamento de una educación moral de tipo general. La evolución vigorosa y fructífera de esta tradición se completó en las discusiones filosóficas acerca del valor de los distintos tipos de vida. Ya en los *Recuerdos*, de Jenofonte, que nos han conservado la fábula, ésta aparece como una filosofía popular destinada a amplios círculos. De esta

forma, el motivo de los dos caminos se mantuvo dentro de la esfera de los escritos pedagógicos, en la que cristalizó como tópico convencional. Hasta tal punto se hizo convencional y perdió su fuerza imaginativa y su lozanía, que, a partir del siglo I después de J. C., la idea de la bifurcación se convirtió en un curioso esquema abstracto. La letra Y fué tomada como representación de la bifurcación de un camino, afirmándose que había sido el viejo filósofo Pitágoras quien había introducido esta Y como símbolo de la posibilidad de elegir entre el bien y el mal [4]. El palo verticular de la Y representa la juventud del hombre, en la que todavía no se ha hecho la decisión. Luego esta Y sobrevive en toda la antigüedad tardía y aun en los escritores de la Edad Media. De esta forma, un motivo viviente se convirtió en una tradición sin vida.

Sin embargo, este motivo no murió con esto definitivamente, y todavía tenemos algo que aprender estudiando su evolución posterior. La imagen del doble camino y de la Y pitagórica carece de vida al final de la antigüedad y durante la Edad Media porque ya no se captaba el sentido peculiar que este motivo encerraba, porque el libre albedrío del hombre había dejado de ser un problema fundamental. Ya en el período helenístico se va introduciendo un movimiento de reacción, según el cual el hombre se siente cada vez más determinado de nuevo por la intervención de los dioses o de los poderes demónicos. Con ello, la Y pitagórica pasó a representar, no la libre elección ante un dilema, sino el camino de salvación o de condenación por el que un dios o un demonio conducen a los mortales. Las representaciones medievales en las que puede verse a un hombre que tiene a un lado un ángel y al otro un demonio, de suerte que ambos intentan arrastrar hacia sí al desgraciado, muestran sensiblemente la nueva interpretación que se daba al motivo de los dos caminos, el de la virtud y el del vicio.

Panofsky ha mostrado que a los comienzos del Renacimiento el motivo de Hércules ante la bifurcación vuelve a adqui-

---

[4] Cf. AXEL FRIBERG: *Den Svenske Herkules Kungl. Vittershets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar,* Del 61, 1, Estocolmo, 1945, con rica bibliografía.

rir importancia; a partir de 1400, aproximadamente, aparece de nuevo en la literatura, y desde la mitad del siglo XV en las artes decorativas, en las que permanece vivo hasta el siglo XVIII en formas muy variadas.

Este es uno de los muchos ejemplos que podrían presentarse de resurrección de un motivo antiguo en el Renacimiento. Pero en estos casos no se trata ya simplemente de una combinación o de una relación de varios motivos a la manera que considerábamos hace un momento. Allí se trataba de motivos vivos que se transformaban y adquirían como una vida nueva completándose y fecundándose mutuamente. Pero aquí se trata de un motivo antiguo, muerto, fosilizado, que después de largos años de olvido resucita a una nueva vida. La bifurcación de caminos es un ejemplo particularmente apto para estudiar en él la esencia de tal «renacimiento». Un principio que desde los comienzos del siglo V antes de J. C., es decir, desde los comienzos de la tragedia ática y de los tiempos clásicos, se había considerado como fundamental en la concepción del hombre, a saber, la idea de que el hombre puede y debe escoger por sí mismo entre el bien y el mal, fué olvidado durante la Edad Media, o, mejor dicho, desapareció ante otra concepción del hombre y de su capacidad de acción.

Llamamos Renacimiento al gran retorno a una tradición olvidada y perdida. Tales renacimientos ocurren cuando el hombre toma una postura radical frente a la evolución de los motivos tradicionales y siente la limitación e insuficiencia de la tradición dominante ya fosilizada, al constatar que su propio ser ya no se siente lleno con las formas de las que vive. Entonces se esfuerza el hombre por volver al punto en el que la vida parece haber empezado a desviarse por un camino falso. La infancia inocente, la vieja edad de oro de los tiempos primitivos, el paraíso antes de la culpa y de la violación del árbol de la ciencia, la naturaleza pura a la que hay que volver constantemente..., hay una multitud de imágenes con que el hombre se representa la contrapartida de la tradición. Pero también ellas tienen su larga tradición que va desde los comienzos de la Humanidad hasta nuestros propios días.

Para lo que nosotros llamamos cultura occidental, para

nuestro arte, nuestra ciencia y nuestras instituciones políticas, el mundo antiguo representa el punto de partida y el enfoque en una dirección determinada. Bajo este aspecto, hemos de decir todavía dos palabras sobre la metáfora de la bifurcación. Este símbolo tiene en nuestro tiempo un significado particularmente actual. A lo largo de los últimos cien años, el hombre ha visto que se le imponía cada vez más la acción por la fuerza, y que se le limitaba en la misma medida el campo de la libre elección de sus actos. El influjo del medio ambiente, las condiciones económicas, las múltiples influencias inconscientes a las que nuestra alma se ve expuesta, nuestra misma existencia individual totalmente indefensa ante tantas cosas que tienen tanta importancia en la vida del hombre moderno, han hecho que la idea tradicional de la posibilidad de elegir libremente entre el bien y el mal pueda parecer algo vacío y engañoso, un simple cuento o una utopía teórica. Y con todo no se habla más que de la libertad del hombre en todos los tonos. Tal contradicción no ha de ser necesariamente peligrosa; con tal que no nos abandonemos perezosamente a lo que venga, puede ser un estímulo para buscar un nuevo y más rico modo de vida.

14

EL DESCUBRIMIENTO DE LO HUMANO Y NUESTRA POSTURA ANTE LOS GRIEGOS

Cuando nos ponemos a reflexionar sobre lo que el mundo antiguo significa para nosotros, topamos en seguida con la palabra «humanismo», que suscita muchas ideas con las que no siempre simpatizamos. Sin embargo, con toda tranquilidad podemos dejar de lado la palabra «humanismo», ya que se trata de una palabra reciente, acuñada por vez primera en 1808 por un profesor de bachillerato de Baviera [1]. El apelativo «humanista» y las expresiones *studia humanitatis* y *res humaniores* son más antiguos. Parece como si lo humano fuera un objeto peculiar de los estudios clásicos. La dificultad está en que al hablar así de lo «humano» y atribuir al hombre un valor especial nos ponemos en contradicción con el uso corriente del griego clásico. Los términos «humano», «humanidad» tienen un tono solemne por el que se quiere poner al hombre culto en contraposición con los bárbaros o los animales irracionales. Pero cuando los griegos de la época arcaica o

---

1 F. J. NIETHAMMER: *Der Streit des Philanthropismus und des Humanismus in der Theorie des Erziehungsunterrichtes unserer Zeit.* Confróntese WALTER RÜEGG: *Cicero un der Humanismus. Formale Untersuchungen über Petrarca und Erasmus.* Zurich, 1946, pp. 2 sigs. La palabra «humanístico» está atestiguada desde 1784, y «humanista», en italiano, desde 1538. Cf. Rüegg, pp. 3 y 129. Puede verse una animada discusión sobre el humanismo en HANS REINER: *Die Sammlung,* Göttingen, 1949-1950, y FRANZ BECKMANN: *Humanitas,* Münster, 1952.

clásica hablaban del «hombre», lo contraponían a la divinidad; el hombre es mortal (βροτός, θνητός), en contraposición a los inmortales, ἀθάνατοι; es decir, es un ser caduco, la sombra de un sueño [2].

Durante un siglo y medio nuestras reflexiones sobre la Grecia clásica, es decir, sobre un período en el que el valor del hombre no estaba particularmente en alza, han girado alrededor del concepto de «humanismo». Hay en esto una contradicción interna que demuestra que ha tenido lugar una confusión que no podrá esclarecerse si no es mediante un análisis del proceso histórico que la introdujo. Este análisis nos llevará al principio a minucias filológicas, pero esto es inevitable si queremos escapar al peligro de caer para siempre en las redes de *slogans* sin contenido. Así podremos descubrir que la mencionada contradicción tienen una causa concreta muy digna de atención, y está relacionada con cuestiones de suma trascendencia.

A veces se oye decir que los griegos representaron en el arte clásico, no un hombre cualquiera con sus peculiaridades accidentales, sino «el» hombre como tal, «el hombre ideal», como se dice a veces en términos platónicos. Esta manera de hablar ni es griega ni es platónica. Jamás un griego habló en serio del «hombre ideal» [3]. Platón en cierta ocasión habla burlescamente de la «idea de hombre», en relación con las ideas de agua y fuego, y continúa con las ideas de cabello, de barro y de suciedad (*Parm.*, 130 c). Si hemos de describir las estatuas del siglo v con expresiones de la misma época, hemos de decir que las estatuas representan hombres bellos o perfectos, o bien usando una expresión que en la lírica arcaica sirve para encomiar a uno, hombres «semejantes a los dioses». El ideal, el valor sumo, aun para Platón, no está en lo humano sino en lo divino.

---

2 RUDOLF PFEIFFER: *Humanitas Erasmiana, Studien der Bibliothek Warburg*, 22, 1931, 2, nota 3.

3 Lo que sigue acerca de Platón, Isócrates, Cicerón y Aristipo se basa en E. KAPP: *Gött. gel. Anz.*, 1935, pp. 333 sigs. La «idea de hombre» aparece a veces en el clasicismo alemán, por ejemplo en WIELAND: *Agathodämon*, II, 3, 58, y, si no recuerdo mal, en Goethe.

De otra manera habla el contemporáneo de Platón, Isócrates, al señalar aquello en que un hombre se distingue de un animal (15, 253 = 3, 5); es la facultad de hablar y de convencer lo que ha dado origen a las ciudades, las leyes, las ciencias y las artes; en una palabra: a toda la cultura; y, pasando adelante, exhorta él a los atenienses (293) a adquirir el dominio de la palabra mediante la educación —*paideia*—, «pues vosotros sobresalís entre todos precisamente en aquello por lo lo que el hombre se distingue de los animales y el griego se distingue de los bárbaros, es decir, por estar mejor educados —*pepaideusthai*— para pensar y para hablar» [4]. Esto halla eco en Cicerón (*De Inv.*, 1, 4, 5; *De Or.*, 1, 31-33). «Me parece que la facultad de hablar es lo que distingue a los hombres de los animales. Por lo cual creo que lo más grandioso es superar a todos los hombres en aquello mismo en que éstos superan a los animales». Lo «humano», es decir, la capacidad de hablar y la educación es un concepto que Cicerón tomó directamente de Isócrates y que pasó a través de Cicerón al Petrarca. De la misma manera que en Isócrates se confunde el orgullo de ser hombre con el orgullo de ser griego y ateniense, así para Petrarca el hombre por antonomasia es el romano; ambos están orgullosos de ser miembros del pueblo mejor educado, es decir, del que saber hablar mejor.

No es éste el único ejemplo que muestra cómo en el siglo IV se confundía el orgullo de ser hombre con el orgullo de la educación. Al discípulo de Sócrates, Aristipo, se le atribuye la siguiente sentencia: «Antes ser mendigo que ser ineducado; a aquél le falta el dinero, pero a éste le falta humanidad, *anthropismós*» [5]. Del mismo Aristipo se decía que habiendo naufragado fué a parar a la costa de Rodas, y al ver sobre la arena de la playa dibujos de figuras geométricas, gritó a sus compañeros: «Animo, que hay aquí huellas de hombre» [6]. Esta actitud

---

4 Cf. también semejantes expresiones en 4, 47 sigs., donde se dice más adelante (50): «Nuestra ciudad ha dejado tan atrás a todos los demás hombres en lo que se refiere a la capacidad de pensar y de hablar..., que la palabra «griego» se aplica más bien al que tiene nuestra misma educación que no al que es de nuestra misma raza.»

5 Dióg. Laert., 2, 8, 70.

6 Vitruv., 6, 1, 1; Cic., *De Rep.*, 1, 29. Cf. *Gött. Gel. Anz.*, 1935, 334.

se presenta todavía en forma más impresionante en la sentencia que Hermipo atribuye a Tales: «Por tres cosas estoy agradecido al Destino: por haber nacido hombre y no animal; por haber nacido varón y no mujer; por haber nacido griego y no bárbaro.» La misma actitud en forma de necia petulancia aparece aún en la Historia que se contaba de Estilpón, un filósofo del tiempo de Alejandro Magno. Como Demetrio Poloireetes le pidiera después de la conquista de Megara que le hiciera una lista de todos los bienes que había perdido cuando su casa fué saqueada, le respondió: «Nadie pudo llevarse de mi casa la educación, *paideia*» [7].

Platón buscaba lo divino por el camino difícil de la filosofía, pero Isócrates creía que la educación polifacética del orador era un género de filosofía de mayor utilidad. Aristipo enseñaba una ética hedonista y pretendía continuar a su manera las enseñanzas de Sócrates gozando de la vida; no sin motivo Wieland nos lo pinta en su novela como apuesto e inteligente personaje enteramente dedicado a los goces de esta vida. Esta nueva conciencia del hombre que aparece en Isócrates procede de la sociedad ateniense de fines del siglo v, a la que los sofistas habían enseñado la retórica y la educación. Así, pues, lo mismo que la filosofía de Sócrates y de Platón, se trata de un producto de la ilustración. Pero Platón, tras las huellas de Sócrates, intenta poner nuevos fundamentos a las antigua fe en la existencia de alguien más grande que el hombre al que éste ha de sujetarse, de suerte que Dios sea la medida de todas las cosas [8]; Isócrates, en cambio, hace compañía a los sofistas en declarar que es el hombre la medida de todas las cosas.

Esta autonomía del hombre provocó al comienzo un sentimiento de inseguridad e incertidumbre; el hombre apareció como un ser extremadamente frágil, como supo expresar Eurípides en impresionantes escenas. Pero al mismo tiempo, los

---

7 Diόg. Laert., 2, 115. Modelo de esta historia debió ser la que Cicerón cuenta de Bias, quien en una ocasión semejante contestó: *Omnia mea mecum porto*. Seguramente tampoco aquí se trata de una historia antigua; pero Jaeger opina otra cosa: *Paideia,* trad. esp., p. 451.

8 Plat., *Legg.*, 716 c, 497 c, 500 b-d.

frutos propios de la ilustración, la retórica, la educación, el saber, crearon un nuevo clima de confianza en sí, mezclada desde un comienzo con una buena dosis de vanidad sofística. Isócrates proclamaba que él enseñaba filosofía no menos que Platón; él se aparta de los abogados plebeyos, de los demócratas radicales y de los charlatanes que sin tener educación alguna sólo miran al provecho que puedan alcanzar aun con medios dudosos; pero de la misma manera se pone también en contra de los dialécticos y erísticos que se pierden en cuestiones inútiles, y entre los cuales se encuentra, según Isócrates, el mismo Platón.

En la Atenas del siglo IV ha desaparecido ya aquella antigua sociedad aristocrática cuyos miembros se consideraban descenedientes de dioses, que cultivó unos ideales caballerescos hasta bien entrado el siglo V, y hasta la guerra del Peloponeso dirigió la política de la ciudad. El último intento de defender aquel orden social con la ayuda de la educación sofística, actuando sobre la despreciada masa según una ética de dominadores y de superhombres, quedó definitivamente comprometido con los treinta tiranos, y terminó en una crueldad desoladora. Con ello se estableció la conciencia de que todos los ciudadanos, no sólo han de tener los mismos derechos, sino que pueden aspirar a valer lo mismo como hombres, lo cual fué aceptado aun por los mismos aristócratas, influenciados por los sofistas. Desde entonces todo hombre educado además del orgullo de la educación y de la condición de griego o de ateniense, tenía que sentirse orgulloso de ser hombre y obrar consecuentemente, ya que ser hombre y ser educado habían llegado a ser términos equivalentes.

El sentimiento de solidaridad entre los hombres se fundaba originariamente en la conciencia de que todos somos igualmente débiles, pobres mortales, tan caducos como las hojas de los árboles. Pero en el siglo IV empieza a sentirse la solidaridad humana como algo más esencial. Ya en tiempos anteriores, los hombres habían sentido el deber de ayudarse mutuamente y habían reconocido la necesidad de la convivencia amistosa; pero estos sentimientos no estaban aún expresamente fundados en la idea de que el hombre sólo por ser hombre posee una

dignidad y un valor. Cuando se dice en *La Odisea* (8, 546): «El extranjero y el suplicante son como un hermano», o también (6, 207): «De Zeus vienen todos los extranjeros y los mendigos», nos encontramos ante un deber religioso de ayudar al desvalido. O también cuando es rechazada toda crueldad, aun entre los héroes guerreros de *La Ilíada,* nos encontramos ante una convención social, expresión de las «buenas formas» de una aristocracia consciente de sí misma, que quiere guardar moderación y orden para elevarse así por encima de las costumbres de los asiáticos; también esto tiene un origen religioso, no sólo en cuanto que los dioses aparecen como modelos de convivencia social, sino especialmente en cuento que toda arrogancia, toda violación de este orden social es una violación de los límites impuestos por los dioses a los hombres. Los ejemplos míticos de los poemas homéricos predican la moderación y el autodominio; el hombre consciente de la debilidad de su condición humana no tratará a los demás hombres con dureza c inconsideración. Aunque esta concepción prepara ya el camino para las ideas que florecerán en el siglo IV, no puede hablarse propiamente de una conciencia de la dignidad común a todos los hombres, ni de un verdadero amor universal que se extienda a todos los humanos. Aun la famosa frase de Antígona, «estoy aquí no para odiar, sino para amar», tiene como objeto los *philoi,* los parientes y amigos; frecuentemente se dice que hay que componerse la vida de suerte que uno pueda ser causa de alegría a sus *philoi,* con lo que parece implicarse naturalmente que uno ha de ser causa de pesar para los enemigos.

Eurípides es el primero en presentarnos una figura humana, su Medea, que provoca el sentimiento de compasión sólo por el hecho de ser un ser humano atormentado; esta mujer bárbara sin derechos no puede ya invocar otro derecho que el de pertenecer al género humano. Pero al mismo tiempo Medea es el primer ser humano cuyos sentimientos e ideas pueden explicarse totalmente recurriendo sólo al alma humana. Aunque es una bárbara, en formación espiritual y en la verdadera elocuencia se manifiesta superior a todos los demás personajes del drama. Tan pronto como el hombre puede presentarse

como independiente de la divinidad, aparece también el poder autónomo del espíritu humano y la inviolabilidad de los derechos del hombre.

Esta conciencia de los derechos del hombre se extiende en el Atica con gran rapidez, como se ve por el hecho de que con el relieve de Hegeso[9], es decir, hacia 420, una docena de años después de la *Medea*, de Eurípides, comienzan las lápidas funerarias de Atenas a presentar a las esclavas casi como iguales en derechos a sus señoras, a las que acompañan en un plano de igualdad y con formas que muestran se les atribuye a ellas igual dignidad humana.

Después de la guerra del Peloponeso, el deber religioso de atender al necesitado y de respetar el grupo social al que uno pertenecía, puede decirse que ya no se sentía ni se aceptaba, al menos de una manera general. Entonces nos encontramos en Atenas con una categoría de hombres educados, interiormente «democratizados» y orgullosos de su condición de ser humanos; estos hombres empiezan a estimar la dignidad de los individuos humanos como tales, independientemente de su educación. Este sentimiento se expresa, lo mismo que en Eurípides, siempre que nos encontramos ante alguien que sufre injusticia. Así en la fórmula: «El que da falso testimonio o injustamente lleva la desgracia a un ser humano...» [10], o todavía más claramente en lo que Jenofonte dice del rey Agesilao: «Frecuentemente recomendaba a los soldados que no tomasen venganza de los prisioneros como si fueran criminales, sino que los protegieran como hombres que eran» [11]. Luego continúa Jenofonte diciendo que Agesilao cuando no podía tomar una ciudad por la fuerza, la tomaba por «filantropía», por amor (1, 22). Las palabras «filantropía», «filántropo» aparecen frecuentemente a lo largo del siglo IV, siempre que se trata de expresar la idea de que el que sufre, el desvalido «también

9 Así me lo ha hecho notar amistosamente E. Bielefeldt. Cf. E. BUSCHOR: *Euripides, Medea, Hippolytos, Herakles*, 1952, 84.

10 Andoc., 1, 7 = Lys., 19, 14.

11 Xen. Ages., 1, 21. Este pasaje y los de la nota precedente están citados en la obra mencionada de Pfeiffer.

es un hombre»[12]. Así, en Jenofonte, Ciro habla a sus soldados de la manera siguiente: «Es ley permanente entre los hombres que cuando se conquista una ciudad, tanto los habitantes de ella como sus fortunas pertenecen al conquistador. Así, pues, si arrebatáis todo lo que podéis, no cometeréis injusticia; pero si dejáis alguna cosa a las víctimas haréis con ello gala de vuestra *philanthropia*» (*Cyr.*, 7, 5, 73).

Para Jenofonte, Ciro es el prototipo del dominador «humano», aun cuando su humanidad esté fundada en la idea egoísta de que los beneficios se cobran a la larga. Es ésta una idea frecuente en las discusiones griegas y romanas acerca de la amistad. En el pasaje citado, la idea de *philanthropia* se halla casi en el terreno de lo jurídico; la «humanidad» se contrapone al derecho estricto, como un sentimiento de equidad que el buen general recomienda a sus soldados. Pero otros pasajes en los que Jenofonte habla de la filantropía de Ciro demuestran que él no entiende esta palabra en un sentido jurídico, sino que más bien significa una disposición benévola para con los demás que puede incluir, por ejemplo, la hospitalidad y la beneficencia. Este es el sentido más antiguo de la palabra, usado en la época arcaica, particularmente con referencia a la divinidad en cuanto benefactora del hombre[13]. En el siglo IV, *philantrophia* designa a menudo la liberalidad de un monarca, o aproximadamente lo que Homero llama *philophrosyne*, la cualidad de aquel que no sigue ciegamente los impulsos de su *thymós*, sino que procura dominarlo y encauzarlo (cf., por ejemplo, *Il.*, 1, 225), del que es *meilichos*, dulce, suave, y no es *sklerós*, duro, o *authádes*, brusco. Pero más que designar el estado anímico de un individuo, la palabra sirve para expresar que éste tiene un comportamiento amistoso para con alguna persona para con la cual no tiene obligación alguna peculiar. En este sentido, Isócrates recomienda al rey Filipo la *philanthropia* juntamente con la benevolencia —*eunoia*— (5, 114) y la *praótes*, mansedumbre (5, 116). Aunque las palabras filántropo y filantropía no son propiamente términos jurídicos, numerosos pasajes

---

12 Cf. S. TROMP DE RUTTER: *De vocis quae est «philanthropia» significatione atque usu*, «Mnemos.», 59, 1932, 271-306.

13 El ejemplo más antiguo está en ESQUILO: *Prom.*, 10 sigs.; 28; confróntese 119.

de los oradores del siglo IV muestran que los términos «benevolencia», «mansedumbre», «compasión» empiezan a introducirse en los conceptos jurídicos, y el término que los abarca todos y expresa el nuevo concepto de «humanidad» es el de *philanthropia*[14]. Pero este «amor al hombre» nunca perdió en Grecia el carácter de *condescensio*, ya que desde los tiempos remotos el hombre como tal había sido siempre una criatura frágil y miserable. Al fin, el adjetivo neutro *philanthropon* vino a ser el término con que se designaba la propina[15].

El descubrimiento de esta «humanidad» en Grecia no fué obra de la filosofía. En realidad, su amable servicialidad y su dulzura forman un contraste notable con la dureza, rigidez e independencia del pensar conceptual. Esta nueva actitud tiene su origen en las ideas de la sociedad ateniense de finales del siglo V y comienzos del IV, y por esto tiene su expresión más perfecta allí donde esta sociedad se manifiesta mejor en su pureza real, en la comedia de Menandro. Estas piezas eran de tipo burgués; pero, sin embargo, reflejaban la sociedad más fina y distinguida que se ha dado quizá en Europa. Los ciudadanos atenienses que aparecen en estas comedias son seres perfectamente naturales, de un dominio perfecto, sin pretensiones, y, sin embargo, tienen aquella fuerza y firmeza que es legado de los linajes de noble tradición. No es una sociedad cortesana, como la que en la época arcaica se congregaba en los palacios de los tiranos, o como la que se arremolinaba poco tiempo después de Menandro alrededor de los Ptolomeos de Alejandría. Es una sociedad que no padece influjo alguno interior ni exterior, que no ha de conformarse a los gustos o disgustos de nadie. En tales condiciones, precisamente antes de la caída final de todo aquel mundo burgués, la comedia de Menandro nos refleja el espléndido florecer de la nueva «humanidad» en toda su belleza.

Lo que el hombre significa para Menandro lo expresa maravillosamente su conocida frase: «¡Qué cosa más amable es el hombre cuando es hombre!» (fr. 484 Kö.). En esta frase se encierra toda la fe que desde los comienzos de siglo se había

---

14 Cf. DE RUITER, l. c., pp. 280 sigs.
15 DE RUITER, 293; WILAMOWITZ: *Griech. Tragödien*, 2, 27, 1.

adquirido en el valor del hombre, pero teñida con un dejo de escepticismo, pues el hombre no siempre es lo que pudiera ser. Para Menandro, la dignidad del hombre no está como para Isócrates en su *paideia*, en la capacidad de hablar que lo distingue de las bestias; Menandro es suficientemente refinado para no tener que creer que sea conveniente exhibir los propios conocimientos. Para él el darse importancia con citas y sentencias es cosa de esclavos, los cuales vienen a ser así la medida con la que Menandro mide a sus hombres. Lo que preocupa a los personajes de Menandro son cuidados minúsculos y privados, y su *philanthropia* se reduce en gran parte al amor de bellas *hetairas;* pero hay una gracia perfecta en la manera como se presenta la diferenciación espiritual de los caracteres, aunque parezcan estereotipados, así como en el juego de sus reacciones mutuas.

Estas comedias se habían perdido; pero desde hace unos cincuenta años los fragmentos de papiros nos han ido descubriendo su maravillosa forma artística. Estas piezas podemos decir que han formado en gran parte la vida social de Europa, especialmente a través de las acomodaciones de Plauto y de Terencio. Ya en Roma, estas piezas de salón tuvieron un influjo que se extendía mucho más allá de los círculos meramente literarios, aunque no podemos determinar exactamente hasta qué punto este influjo se traducía entre los espectadores en formas concretas de hablar y de actuar, de pensar y de sentir. En todo caso, no hay duda de que Cicerón consideraba como parte integrante de la *humanitas* aquella libertad de acción, aquella gracia balanceada que se encontraba ya cien años antes de Menandro en la sociedad ateniense tal como se manifiesta en los diálogos de Platón. En realidad, entonces aquella sociedad estaba todavía interesada en las profundas riquezas del espíritu —pero lo humano como tal no había recibido todavía todo su énfasis.

Los romanos activos y políticos no podían tomar como modelos reales de su vida aquellos hombres de Menandro confinados a su círculo doméstico, figuras un tanto cansadas, que de buena gana dejaban los negocios en manos de los esclavos. Por esto Cicerón toma su ideal de *humanitas* de más atrás, de los comienzos del siglo IV, *cuando,* como hemos visto, lo huma-

no se concebía en relación con la educación y la capacidad de hablar. Los romanos tenían que estimar la educación más que el mismo Isócrates, ya que entre ellos, aun la gracia nativa de Atenas tenía que adquirirse por educación. La *humanitas* de Cicerón participa además de la filantropía, de la amabilidad y la amistosa condescendencia que viene a coincidir con la virtud romana de la *clementia*, de la misma manera que la filantropía de los griegos del siglo IV se había mezclado con la benevolencia y la mansedumbre.

Con esto podemos preguntarnos si hemos de tomar *humanitas* como equivalente de *philantrophia* o más bien como equivalente de *anthropismós*, según la expresión de la anécdota de Aristipo y la educación. Para contestar a esta pregunta, se ha creído necesario recurrir a una doctrina filosófica sobre *humanitas* anterior a Cicerón y atribuíble a Panecio [16]. Se ha observado rectamente que Panecio pone como fundamento de la ética la idea de que el hombre es un ser superior al animal, que tiene que desarrollar lo que es específico suyo [17], lo cual quiere decir que Panecio incorporó a su filosofía lo que había traído al mundo el interés de Isócrates por la educación y lo que Cicerón exigía con particular insistencia. Pero entonces hemos de preguntarnos cómo llamaba Panecio a esta *humanitas*, pues no existe en griego palabra alguna que pueda expresar al mismo tiempo la «humanidad» que se contrapone a la «animalidad» y la «humanidad» que equivale a la filantropía. Supuesto que Cicerón pudo obtener ambos conceptos directamente a partir de Isócrates y de la *Ciropedia* de Jenofonte, no ganamos mucho con interpolar la figura de Panecio para explicarnos el concepto complejo de *humanitas* en Cicerón. Sería interesante saber si ya en el círculo de los Escipiones se usaba la palabra *humanitas* en este sentido que luego adquirió tanta importancia; pero no podemos saber nada cierto. Podemos suponer que los romanos consideraban a los griegos que aparecían en las

---

16 R. Harder: *Hermes*, 69, 1934, 68-74.

17 *Ibidem:* I, c., p. 70. También *La Estoa* dió origen a una tradición humanística, que tuvo particular influjo en el cristianismo. Pero he de prescindir de ella, pues tendríamos que meternos en nuevos motivos, como la aparición de una nueva interioridad, que no podrían tratarse sino dentro de un contexto mucho más amplio.

piezas de Menandro-Terencio como personas «humanas», a lo cual debió de ayudar el texto mismo de Terencio; entonces su manera de ser pudo designarse con el término *humanitas*, que debió sentar muy bien a la conciencia aristocrática de los romanos y a sus concepciones sobre la educación griega.

En todo caso, a partir de Cicerón el término *humanitas* implica un comportamiento «humano» y una actitud «humanística». Una determinada forma de comunicarse fácilmente y de tratar a los demás con amabilidad y serenidad, se combina con el estudio de los autores clásicos en los que uno puede aprender a hablar bien. El hombre es el ser que puede hablar. Tal concepción isocrática-ciceroniana de la «humanidad» era particularmente asequible a los romanos desde un principio, ya que recibían su educación a través de las grandes formas de la elocuencia griega, no sólo de los oradores —en la época de Cicerón—, sino ya mucho antes de los poetas, y, sobre todo, de la tragedia. Con ello la literatura romana adquirió desde el principio una agudeza elegante y juguetona. En el mundo de la literatura y de la educación no puede mantenerse una constante rigidez, y por ello la poesía latina creó para sí un singular clima espiritual independiente, en el que la retórica y el patético se combinan con el refinamiento y la elegancia. Esta *humanitas* de Cicerón, pasando por Petrarca y Erasmo, hasta el barroco, ha dejado una impronta permanente en toda la cultura europea.

Con todo, éste no es más que uno de los caminos por los que la antigüedad ha influido en Europa. Especialmente, los alemanes no hemos acabado de comprender nunca esta concepción del valor del hombre. El primer juicio que profirió Lutero acerca de Erasmo dice así: «En él lo humano pesa mucho más que lo divino» [18]. Lutero se esforzó por llegar directamente a Dios prescindiendo de todo lo que había creado la tradición europea, lo cual significaba que echaba a un lado todos los esfuerzos que se habían hecho para incorporar la antigua educación humana dentro de la doctrina cristiana de la salvación.

---

[18] Carta del 1 de marzo de 1517: *Humana praevalent in eo plus quam divina.* Sobre el sentido profundo de esta expresión, cf. PFEIFFER, o. c., página 20.

Su brusco grito: «Aquí estoy yo, y aquí he de estar» debía sonar como algo bárbaro a la sabiduría un tanto escéptica y a la sociabilidad conciliadora de un Erasmo.

Dentro de este mismo espíritu protestó Winckelmann contra la retórica y el patético de la época barroca, contra el uso espectacular de antiguas figuras y motivos para decoración de óperas y salones. El señalaba lo que era genuinamente griego, prescindiendo de las transformaciones que Roma había operado sobre ello y aceptando únicamente la absoluta belleza divina del arte clásico. Herder, igualmente, vuelve sus pasos hacia la poesía griega, y descubre que su belleza hubo de ser creación de corazones creyentes. Fué la misma tendencia la que hizo que la filosofía alemana del siglo pasado perdiera el sentido de la cultura romana y de entre los autores griegos relegara a los oradores al pepel de meras fuentes históricas y estudiara los teorizantes de la retórica exclusivamente por su interés histórico. Lo único que se concedía era que toda manifestación histórica puede ser digna del interés del investigador. Los diálogos de Cicerón, que son elegantes piezas de conversación urbana, fueron abandonados para ir a los diálogos platónicos, cuya dialéctica tiende a buscar la verdad absoluta.

Al contrario de lo que sucedía en las distintas naciones europeas que se habían desarrollado a partir del humanismo, en Alemania no existía una «sociedad» que practicara las convenciones de una convivencia urbana y educada. «En Alemania cuando uno quiere ser educado miente». La honradez y la independencia eran las únicas virtudes reconocidas, por lo cual los hombres tenían sumo placer en desenmascarar las convenciones sociales, lo mismo que las grandes formas artísticas y las ideologías políticas. Esto hizo que cayeran duros golpes sobre Cicerón y sobre el humanismo que de él desciende, tanto más fuertes cuanto que las corrientes políticas del siglo XIX querían fundarse en la actualidad, en la técnica, en el nacionalismo y en lo social. Como resultado de todo ello, se perdió el interés por la cultura griega, y aun el latín, que había servido como propedéutica para el griego, perdió su puesto hasta entonces indisputado.

Por los años veinte de este siglo, cuando después de perdida la primera guerra mundial se empezó a pensar qué valo-

res valía la pena conservar en Europa, empezaron a surgir en Alemania dudas sobre si las formas antiguas de humanismo no serían ya anticuadas. El humanismo de Erasmo parecía cosa demasiado para eruditos; el de la época de Goethe parecía quedarse en un puro esteticismo. Se buscaba un nuevo humanismo que abarcara todo el hombre, no sólo su inteligencia y su sentimiento, sino también su capacidad de acción. Este humanismo ético y político se centró alrededor del concepto de *paideia*, de la educación y la cultura, y así vino a dar de nuevo en lo que había sido el origen del humanismo de Isócrates y de Cicerón. Sin embargo, este humanismo no quería presentarse como descendiente de Isócrates ni de Cicerón, sino que se creía deudor a todo el mundo antiguo y particularmente a Platón, el antípoda de Isócrates, que había precisamente atribuído al hombre y a su educación una dignidad peculiar al reconocer que no era el hombre, sino dios la medida de todas las cosas.

Si Isócrates podía sentirse orgulloso de una cosa tan frágil como el hombre, se debe a que la sociedad en que vivía tenía, al menos, una concepción firme y viva de lo que debía constituir la vida del hombre. Para él la educación no es un valor histórico que haya que traer de lejos, sino que es algo vivo e inmediato que podía verse en la vida de los atenienses educados de su tiempo. Por esto no ha de recomendar o exhortar a los hombres a que busquen la educación, sino que puede decir con seguridad y cierto orgullo: lo que nosotros tenemos es lo mejor del mundo. En cambio, Panecio, cuando quiere defender estos valores, ha de recurrir al logos divino.

Cicerón tuvo que traer de fuera esta educación, pero no le fué difícil incorporarla dentro del sistema de valores que mantenían el estado y la aristocracia de Roma. Petrarca y Erasmo partían también de posiciones ya conquistadas, no ciertamente por las condiciones sociales y políticas, pero sí por la fe cristiana. Pero la situación era muy distinta para Winckelmann y Herder, ya que, como hemos dicho, su máximo interés ya no está en esta «humanidad» enteramente centrada en el hombre. Lo mismo ocurre en el llamado idealismo alemán, en el que las ideas sobre el hombre están condicionadas por una creencia en un orden absoluto y sobrehumano.

Pero últimamente, el humanismo y la *paideia* no descansaban ya sobre el fundamento de una sociedad firme o de un sistema político, ni tenían ya el apoyo de determinadas convicciones filosóficas o religiosas. El racionalismo que tanto apoyo había prestado a la tradición humanística, ya no constituía un fundamento seguro. Y entre tanto, ¿qué había sucedido con la «humanidad» y con el «humanismo»? ¿Qué es ahora el hombre? Aun esto estaba en cuestión, y, por tanto, no podía servir para resolver el problema. Un humanismo ético y político tenía que manifestarse en la acción, de la misma manera que el humanismo estético se había manifestado en el arte. No bastaba con afirmar: «El hombre es, según Platón y según la tradición genuinamente griega, un ser esencialmente político», ya que luego había que decidir todavía si el hombre tenía que tomar parte en la vida política de una manera activa y libre, o si tenía que prestarse a ser mera rueda de una gran máquina política, o si tenía que imitar a Platón en apartarse del confuso tumulto de los negocios y dedicarse a especular cómo sería un estado ideal en el que los hombres vulgares no controlasen los negocios. Entonces ya no se hablaba de convicciones políticas, sino de «actitudes» políticas. Ni se hablaba tampoco del derecho propiamente tal, sino del *ethos*, ni se hablaba de la política concreta, sino de «lo político», ni de determinadas decisiones políticas, sino del «sentido político», ni de hombres políticos, sino de ciudadanos; es decir, el sentido de lo concreto y asequible cedió ante una tendencia generalizadora y abstracta. Los nuevos términos como «formación humana», «hombre ideal», «la suprema norma de la educación», carecían de todo fundamento en la realidad. Por ello, este humanismo tenía que seguir el camino de todos los nihilismos, aunque quisiera escudarse en una «actitud» cualquiera de apariencia heroica o religiosa. Desde un principio era obvio que tal humanismo político era, en realidad, muy poco político, o, lo que es lo mismo, podía servir a cualquier política.

De nuevo nos encontramos, pues, con la misma pregunta: ¿Qué esperamos del humanismo? ¿Qué significan los griegos para nosotros? No hay ninguna necesidad de presentar nuevos programas ni de empezar a propagar un nuevo humanismo; sólo queremos dar un voto de confianza a las viejas ver-

dades. No es probable que los alemanes perdamos en seguida nuestra soberbia y nuestra pedantería, que llevamos en la sangre, ni se puede esperar que en un próximo futuro llegue a formarse entre nosotros una sociedad semejante a la de Atenas una vez perdida la guerra del Peloponeso, en la cual se cultivaban unas maneras maravillosas y un sentido humano lleno de ingenio y de gracia. Más bien es de esperar que los tiempos robustezcan nuestra tendencia a tomar las cosas demasiado en serio, y por ello es preciso que procuremos arrimarnos más al *divinum* de los griegos, que no al *humanum*. No es que quiera insinuar que debamos aceptar de nuevo los dioses griegos abandonándonos a un nuevo paganismo, sino que debemos pensar en lo que los dioses griegos trajeron al mundo y permanece en él con valor inmortal, aun después que los mismos dioses han muerto. Esta es la única esperanza que puede quedarnos de que, aun sin fundar nuestra existencia espiritual en ningún género de humanismo, nos veremos seguros y protegidos de toda crueldad y barbarie.

El que los dioses sean la medida de todas las cosas significa para los griegos que el mundo es un cosmos y que todo está regulado según un orden estricto. Los griegos no sólo creyeron en este «orden natural», sino que procuraron comprenderlo; y cuanto más se esforzaban por conocer su naturaleza, más se veían impulsados a reconocer que detrás de aquellos dioses había algo más grande y más universal que es lo que da a la vida su razón de ser, su sentido y su significado. Toda la cultura europea descansa sobre esta piedra fundamental, que los griegos pusieron al descubrir que el orden del mundo se revela a la inteligencia como ley y norma, al sentimiento como belleza, a la voluntad como justicia. La herencia inmarcesible de los griegos, que todavía hoy conserva toda su fuerza, es esta creencia en la existencia de la verdad, la belleza y la justicia, aun cuando en este mundo no aparezcan más que de una manera nebulosa.

La convicción de los clasicistas de que los griegos han de ser nuestros modelos ha de limitarse en un punto capital. La antigüedad clásica ya no es modelo para el pensamiento, el arte y la poesía de Occidente en el sentido de que las obras filosóficas, artísticas o poéticas de la antigüedad hayan de

considerarse como obras simplemente perfectas, con un valor atemporal y permanente, de suerte que nosotros ya no tengamos más que imitarlas y reproducirlas fielmente. Esta actitud ha sido desacreditada por la investigación histórica de los últimos tiempos, y aun los mismos estudios clásicos han contribuído a mostrar hasta qué punto las culturas griega y romana estuvieron sujetas a determinadas condiciones históricas. Cuanto más se ha ahondado en el conocimiento del mundo antiguo, más se ha visto que las obras más perfectas de la antigüedad dependían de determinadas condiciones espirituales que son radicalmente extrañas a nosotros. Cuanto más grande y significativa es una obra, tanto más lleva sobre sí el sello de su tiempo; la obra de arte refleja las ideas de su época sobre el espacio y las formas; la poesía manifiesta tal vez unas creencias religiosas hace tiempo olvidadas; la misma lengua expresa la conciencia que el hombre tiene de sí mismo, que representa un estadio ya muy avanzado en el camino que el hombre occidental ha ido recorriendo a través de la Historia.

¿Hemos de decir, pues, que sólo un ignorante o un *snob* cultural puede decir hoy que una obra de arte está por encima del tiempo, que un gran hombre o una gran obra han logrado levantarse por encima de la relatividad de todo lo histórico? En realidad, todos los historicismos no han sido capaces de arrancarnos el gozo que nos produce la contemplación de las obras de arte clásicas. Y no es sólo la ingenua y natural admiración de lo bello la que no se ha dejado seducir por el historicismo, sino que aun el mismo estudio científico de la antigüedad, aunque se puso del lado de la Historia y rechazó el mero esteticismo clasicista, nunca ha abandonado la pretensión de que tiene como objetos tesoros de un valor singular. Por esta razón, los estudiosos de la antigüedad se han encontrado en una posición un tanto ambigua, y han tenido que analizar laboriosamente la peculiaridad de su situación teórica para poder defender su humanismo sin traicionar a la antigüedad.

Pero ¿puede hablarse realmente de contradicción cuando decimos que una obra de arte, por una parte, es producto de las circunstancias de su época, y, por otra, tiene un valor atemporal y permanente? Como ocurre tantas veces, un problema aparentemente insoluble ha surgido al querer juzgar sobre la

base de una analogía incorrecta. Cuando se habla de historicismo y de evolución, uno suele tener ante los ojos como prototipo el sucesivo perfeccionamiento de instrumentos y aparatos. En el terreno de la técnica, lo que ha sido superado es realmente desechado. Un automóvil o un avión de los tiempos de nuestra niñez es algo ridículo, con lo que no se puede hacer nada. Aquí lo pasado y superado ya no puede volver a recobrar un valor «clásico». Lo mismo puede verse todavía mejor en otro terreno; también en lo que se refiere a la naturaleza orgánica se habla de evolución, y se dice que, por ejemplo, los animales son una forma orgánica más desarrollado que la de las plantas. ¿Puede decirse que la rosa es una cosa anticuada, ridícula e inútil sólo porque existen leones y águilas? ¿No diremos más bien que la flor es una expresión «clásica» y válida de un aspecto de la naturaleza, y que tal expresión conserva todo su valor, aunque se den otras formas más perfectas o más desarrolladas? Cambiando una frase, que decía Ranke, a propósito de las épocas históricas, podríamos decir que la misma relación hay entre Dios y la rosa que entre Dios y el león, lo cual no quiere decir que no se reconozca la existencia de valores distintos o la posibilidad de la evolución. Sólo que al hablar de valores o de evolución, no hay que limitar estos conceptos a lo que sucede con los aparatos que tienen una finalidad práctica y una utilidad mensurable. El valor de la rosa está precisamente en aquello por lo que es inferior al animal; su perfección consiste precisamente en su imperfección con respecto al animal. Su belleza peculiar sólo es posible en una planta, y el animal ha de comprar su propia perfección al precio de renunciar a la belleza vegetal.

Hemos de añadir —y esto vela también de la naturaleza orgánica lo mismo que de la naturaleza humana— que todas las formas se presentan en su máxima pureza y claridad en el momento de su origen, cuando todavía no han sufrido ulteriores transformaciones. La hoja del helecho tiene una gran perfección, mientras que en plantas más desarrolladas la hoja ha de ceder muchas veces ante los requerimientos del capullo o de la flor. De la misma manera, determinadas formas artísticas, como la representación de la belleza humana o las formas poéticas de la épica, el drama y la lírica tienen en Grecia

su perfección máxima: la «naturalidad» de la existencia que allí se expresa por vez primera ha determinado las bases de nuestra manera de pensar y de contemplar. De la misma manera, los filósofos, desde Tales a Aristóteles, representan de tal manera la tarea básica de toda filosofía, que todo el que en los tiempos modernos se ocupe de los mismos problemas ha de referirse necesariamente a estos prototipos griegos. De esta suerte, todos los problemas que se presentaron a los griegos han venido a ser también nuestros propios problemas.

De esto resulta que podemos hablar de evolución y aun progreso de la Humanidad sin necesidad de negar que los tiempos más antiguos tuvieron también su propia perfección, tuvieron sus formas de belleza que son ya imposibles de conseguir entre nosotros, y hasta elementos que nosotros sentimos como propios y esenciales de nuestra cultura tuvieron entre ellos una expresión más espléndida que entre nosotros. Sin embargo, la analogía con la evolución orgánica no basta para explicar plenamente la evolución de la cultura humana y el significado del mundo griego. El hombre, al menos el hombre occidental, trabaja por su propio futuro con pleno conocimiento y firme voluntad; pero como no puede planear el futuro en el vacío, sino que ha de agarrarse a algo concreto, en realidad planea siempre partiendo de su propia experiencia del pasado. El que se pregunta: ¿qué quiero yo ser?, ha de preguntarse necesariamente: ¿qué soy y qué he sido hasta ahora? El que quiere, ante todo, ser alemán tendrá que preguntarse inmediatamente: ¿quiénes eran los germanos? Y así también el que quiera ser europeo —y esto queremos serlo todos si queremos seguir leyendo, escribiendo, conservando la ciencia, la filosomía y la técnica— tiene que hacerse la pregunta capital: ¿quiénes eran los griegos? Y muy particularmente, al encontrarnos con que la moderna cultura europea es en muchos aspectos insatisfactoria, tendremos que preguntarnos: ¿qué era esta cultura en sus orígenes, en la época en que no había sufrido todavía la influencia de las desviaciones recientes?

Si casi nadie recomienda ya hoy día la imitación de los griegos no es porque los griegos hayan perdido su valor, sino porque la palabra imitación ha venido a ser hoy como sinónimo de copia, de mera reproducción fotográfica. Muy otro era

el concepto que se tenía en tiempos más fértiles y en la misma antigüedad, cuando se podía decir que el arte era una «imitación» de la Naturaleza. Intentar copiar servilmente y sin espíritu propio todo lo de los griegos, sería lo más opuesto a lo que se nos exige como verdaderos sucesores de los griegos; ello equivaldría a parar en seco el movimiento y el impulso que los griegos imprimieron a la vida espiritual de Europa.

Pero ¿nos interesa realmente «imitar» a los griegos y ser europeos en este sentido? ¿Por qué nos interesa? Para contestar a esta última pregunta, que es la más difícil de todas, no basta con decir que de hecho somos europeos y no podemos vivir si no es dentro de esta tradición europea. Si esta tradición no es más que como una pesada cadena que vamos arrastrando fatigosamente y por fuerza, vale más que la dejemos de una vez e intentemos hacernos independientes y originales. Pero si nuestras pretensiones de originalidad no vienen garantizadas con una como misión divina, nos encontraremos ante el peligro de volver a la barbarie y a la crueldad. Ciertamente que existe aquella religiosidad del alma y aquella piedad que los griegos todavía no conocieron; pero dos mil años de experiencia muestran que el interés por la verdad, la justicia y la belleza en el sentido de los griegos no ha de ser necesariamente una tentación del demonio, sino que todo esto es también divino, sin que tengamos que avergonzarnos de confesarlo así. Todo el que ha sentido la amenaza de la barbarie que por todas partes quiere asaltarnos, se sentirá como necesariamente impulsado a acudir a los orígenes de la civilización y de la vida interior que se encuentran en Grecia. Sin embargo, el punto adonde hemos de dirigir nuestra atención no ha de ser la «educación» ni la «humanidad», sino la Eterna Verdad que los griegos descubrieron en una como revelación.

Con ello no quisiera dar la impresión de que la herencia humana y la divina de los griegos se excluyen mutuamente, como si tuviéramos que decidirnos exclusivamente por una u otra, o como si una pudiera convenir mejor a un pueblo y otra a otro. Por esto añadiré, para terminar, que hay un punto en el que no podemos abandonar el humanismo, aun cuando no tengamos las dotes requeridas para ser buenos humanistas; todos hemos de tener un gran repeto al hombre, lo cual es un

mínimo de humanismo para el que no se requieren dotes algunas especiales. El Absoluto que está sobre nosotros, la Justicia y la Verdad, tiene la peculiaridad de dejarnos olvidar a veces que lo que nosotros concebimos como absoluto no lo es en manera alguna. A veces se nos permite actuar incluso como si nosotros mismos fuéramos el absoluto, y entonces, ¡ay de nuestros pobres hermanos los hombres! Entonces, las convicciones morales se convierten en dinamita, y la explosión es tanto más violenta cuanto mayor es la fe con que los hombres pretenden ser servidores del Absoluto; y cuando determinadas instituciones se convierten ellas mismas en absoluto, la catástrofe es segura. En tales ocasiones es cuando hay que recordar que cada hombre tiene su propia dignidad individual y su libertad; a lo que contribuirá, sin duda, un poco de cortesía y de espíritu de condescendencia, y también tal vez, *o sancte Erasme*, un poquito de tu sentido del humor.

15

EL ARTE JUGUETON DE CALIMACO

«Padre Bromio,
tú eres un genio,
del siglo el gran genio.
Eres lo que el fuego interior
para Píndaro era,
lo que es para el mundo
Febo Apolo...

Júpiter Pluvio...,
a la vera del olmo
tú no le visitaste,
con el par de palomas
en sus dulces brazos,
coronado con rosas amables,
a él, juguetón, feliz entre flores,
Anacreonte,
Dios con aliento de tormenta.

Ni en el bosque de chopos
a la orilla del Síbaris,
ni en la montaña
de frente soleada
le cogiste tú,
cantando abejas,
charlando miel,
al del guiño amistoso,
Teócrito.

Cuando las ruedas ruedan rápidas,
rueda sobre rueda en la meta,
vuela a lo alto
impregnado de victoria
juvenil latigazo.
El polvo se revuelve,
como montañas abajo
lluvia de piedras en el valle:
tu alma arde en peligros, Píndaro.
Animo...»

Cuando a los veintidós años, Goethe «se cantaba apasionadamente a sí mismo este canto casi sin sentido» [1], el *Canto de tormenta del vagabundo*, seguramente no sabía en qué tradición literaria se encuadraba al contraponer así la solemnidad de Píndaro a las formas juguetonas de Anacreonte y de Teócrito. Sin embargo, el momento de la transición del rococó a la era de la originalidad del genio tiene una semejanza significativa con aquel momento decisivo de la historia literaria de Grecia en el que se enunciaba de una manera solemne la contraposición entre la poesía juguetona y la poesía solemne. El mismo Goethe, aunque hubiese querido confesar sus precedentes literarios, sólo hubiera podido mencionar su dependencia de un eslabón romano a través del que había recibido una idea griega, ya que la obra griega de la que, en realidad, depende, sólo recientemente nos ha sido dada a conocer en un papiro de Egipto. Pero lo más significativo es que Goethe en muchos aspectos se acerca más al original primitivo que la misma obra de la que había recibido la influencia directa.

En este poema, Goethe mira a Píndaro más con la lente de la tradición literaria que con sus propios ojos. El mismo en cierto modo lo confiesa cuando, un año después de la composición del poema, hacia la mitad del julio de 1772, anuncia a Herder: «He hecho ahora mi morada en Píndaro, y si el esplendor de este palacio ha de hacer feliz a alguien, éste soy yo», y confiesa: «Sin embargo, yo siento aquí lo que Horacio era capaz de expresar, lo que Quintiliano alababa.» En realidad, la imagen «como montañas abajo, lluvia de piedras en el valle», es una cita o una variante del poema de Horacio que

---

1 *Dichtung und Wahrheit*, III, 12.

desde los tiempos del Renacimiento ha fijado la idea que se ha tenido de Píndaro (4, 2):

> *Monte decurrens velut amnis, imbres*
> *quem super notas aluere ripas,*
> *fervet.*

Según esto, el barroco y el rococó vieron en Píndaro el estilo grandioso, patético, no sujeto a reglas estrictas. Pero cuando Goethe presenta a Teócrito como representante de la poesía pastoril en contraposición a Anacreonte, el cantor juguetón del vino y del amor, su juicio depende también de una poética convencional. Permítaseme citar otro ejemplo. Goldini dice en sus *Memorias* (I, 41) que las arias de Metastasio están escritas «a veces en el espíritu del Píndaro, a veces según la manera de Anacreonte», donde de paso podemos notar que bajo el nombre de Anacreonte se designan, no tanto los poemas genuinos de la época arcaica, cuanto los llamados poemas anacreónticos de época posteriores.

Pero al aceptar esta contraposición, Goethe fué mucho más allá de lo que se solía en el *argot* literario de sus contemporáneos, y aún más allá de lo que leía en Horacio, quien contrapone la pequeñez de sus poemas a la grandiosidad de Píndaro. Con ello Goethe se remontó hasta los mismos orígenes de esta contraposición entre los dos estilos.

Cuando Horacio, en su *Oda* pindárica, rehusa cantar las hazañas de Augusto en un estilo grandioso y solemne, émulo del de Píndaro, y escoge al contrario un género poético dulce y amable, no hace más que seguir en esto, como tantos otros romanos habían hecho, a Calímaco, el príncipe de los poetas alejandrinos. Calímaco y Goethe se encuentran ambos en un momento crucial de la historia de la cultura; es el punto final de una época de ilustración que había durado más de un siglo, que había disuelto las antiguas convicciones religiosas, que se había cansado del mismo racionalismo. Entonces comienza a florecer una nueva poesía con un sentido nuevo. Sin embargo, la evolución de la antigüedad es tan distinta de la de la Edad Moderna, que Calímaco se decide por la poesía fina y delicada, mientras que Goethe, también él, como representan-

te de sus contemporáneos, sobreestima una poesía llena de patetismo y de emoción interior.

A pesar de las numerosas semejanzas, la situación del helenismo incipiente es muy distinta de la situación cultural de Europa a fines del siglo XVIII. Europa siente el fervor revolucionario, el *Sturm und Drang*. En el helenismo, después de un siglo de predominio de la prosa, a partir de los alrededores del año 300 antes de J. C., la poesía vuelve a levantarse con obras de calidad e influencia. Sus formas son las tradicionales, especialmente el verso hablado de la época arcaica. Su espíritu era nuevo pero su novedad no era de las que pueden anunciarse se apasionadamente como una revelación. Para decirlo con una palabra, estos poetas helenísticos son «postfilosóficos» en contraposición a los que podríamos llamar «prefilosóficos». La poesía antigua andaba siempre descubriendo nuevos campos del espíritu, de suerte que se continúa como naturalmente con la confirmación y estructuración racional de lo nuevamente descubierto, es decir. con la filosofía y la ciencia. Las leyendas heroicas de la épica son el fundamento de la historiografía jonia; la poesía teogónica y cosmogónica precede a la cosmología en la investigación de la *arché* de las cosas. La lírica desemboca en Heráclito, mientras que el drama desemboca en Sócrates y en Platón. Así que comienza la poesía helenística, la gran época de los progresos constantes en los sistemas filosóficos empieza a declinar. El siglo IV había visto surgir las obras de Platón, de Aistóteles, de Teofrasto, y hacia el final del mismo se fundaron las dos escuelas filosóficas que dominaron en todo el período posterior, los *Jardines* de Epicuro y la *Estoa* de Zenón. Con ello, la filosofía había alcanzado sustancialmente las metas de las que ya no pasaría en el mundo griego. Y ahora surgía un nuevo centro espiritual, la ciudad egipcia de Alejandría, corte de los Ptolomeos, donde se congregó un círculo de poetas que lograron un nuevo florecimiento de la poesía; entre ellos se contaban Teócrito, y, el más significativo de todos, Calimaco[2].

---

[2] Sobre Calímaco, además de la *Hellenistische Dichtung*, de WILAMOWITZ, es de particular valor el libro de ERNST HOWALD, *Der Dichter Kallimachos von Kyrene*. Erlenbach. Zurich, 1943,

Estos poetas son «post-filosóficos», porque ya no creen en la posibilidad de comprender el mundo intelectualmente y se muestran escépticos con respecto a lo universal aun en el reino de la poesía, a pesar de que Aristóteles había declarado que la poesía era algo filosófico. Ellos se complacen especialmente en los detalles particulares. Sobre todo Calimaco es un poeta «post-filosófico» por el hecho de tener determinadas ideas teóricas acerca de las posibilidades de la poesía en su tiempo; y así, introduciendo una novedad en el terreno de la poesía, hace manifiestos en los que proclama sus ideas acerca de la misión del poeta, especialmente en los versos contra sus enemigos que se hallan al comienzo de la más extensa e impotante de sus obras, los *Aitia*. Pero también a lo largo de sus demás obras y en epigramas sueltos se encuentran tales manifiestos. Calímaco se pregunta qué género poético hay que elegir, lo cual presupone que coexisten varios géneros de poesía. De hecho, en esta época se cultivan la épica, la lírica y el drama. Las épocas anteriores no habían conocido todavía este fenómeno que a nosotros nos parece evidente, a saber: que en la «Literatura» se dan diversos compartimentos, y que se deja a la libre elección del poeta determinar cuál de ellos quiere cultivar.

Esta primera autodefensa que un poeta hace de su propia poesía fué precedida de muchas otras discusiones acerca de la poesía de los demás, como, por ejemplo, la crítica burlesca que Aristófanes hizo de la tragedia de Eurípides, las consideraciones de Platón sobre el valor de la poesía, la *Poética* de Aristóteles y otras muchas obras semejantes, de las que la mayor parte se ha perdido. Calímaco hace uso de todas estas obras; si él propugna la brevedad, también la había propugnado Aristóteles [3]; si él defiende su estilo suave, sin *pathos* —un motivo que luego tomará y desarrollará Horacio—, parece que se apoya en determinadas ideas de Aristófanes.

Aun en otras materias que caen fuera del campo de la poética, se deja influenciar Calimaco por otros. En el prólogo

---

3 Aunque los *Aitia* consten de cuatro libros, se conforman con la teoría aristotélica de la «comprehensibilidad» de la obra poética. Cf. sobre esto F. MEHMEL, *Vergil und Apollonios Rhodios, Untersuchungen über die Zeitvorstellung in der antiken epischen Erzählung*. Hamburger Arbeiten zur Altertumswissenschafh, 1, 17

de los *Aitia* (25 sigs.) dice él que cuando comenzó a escribir, Apolo le aconsejó no seguir los caminos anchos y muy frecuentados, sino que procurase abrirse su propio camino, por estrecho que fuera. La idea de que se presentan a los hombres dos caminos, y la exhortación a no seguir el más fácil, sino el más estrecho y solitario, es algo que se remonta a *Los trabajos y los días,* de Hesíodo (v. 287), y que fué explotado por Pródico en su fábula acerca de Hércules, como vimos en el capítulo anterior. A la manera cómo en Hesíodo y en Pródico el camino estrecho es el que lleva a la virtud y el ancho el que lleva al vicio, así también mantiene Calímaco que el camino estrecho es el camino verdadero, aunque no dice nada de la meta a la que llevan ambas sendas. Así, pues, lo que había sido el objeto principal de la imagen del camino ha desaparecido ya en Calímaco; Apolo ya no le manifiesta las razones por las que ha de escoger el camino menos frecuentado. Lo único que había dicho era: «La víctima del sacrificio ha de ser grasa, pero el poema ha de ser tierno.» Aristófanes había preferido en *Las ranas* precisamente lo contrario, ensalzando lo grandioso y lo solemne por encima de lo delicado. Pero de nuevo nos encontramos con que en Calimaco no hay ninguna de las bases en las que Aristófanes apoyaba su preferencia; Aristófanes prefería el estilo elevado y solemne de Esquilo al estilo sutil y refinado de Eurípides, porque aquél daba al pueblo lecciones de nobleza, mientras que éste lo corrompía. Pero en Calímaco no hay restro de tal género de valoración moral. Lo mismo que en el caso de los dos caminos, uno puede aquí preguntarse qué razones podían mover a Calimaco a elegir precisamente tal alternativa. La respuesta se encuentra en el verso 17: «Juzgad a mi poesía (literalmente, mi sabudiría) según las reglas del arte, no según la vara de medir de los persas.» Calímaco quiere ser juzgado únicamente por su capacidad artística; las palbras *sophia* y *techne* están usadas paralelamente casi como sinónimos. Para Calímaco, la medida del arte es el mismo arte.

Toda la poesía griega de los tiempos anteriores había tenido un sentido que trascendía la misma poesía como tal. Aunque a lo largo de los tiempos, la poesía había ido perdiendo cada vez más su función social, los poetas pretendían expresar algo

nuevo, real, concreto, aunque para esto tuvieran que meterse en conceptos difícilmente asequibles. Al fin, los poetas tuvieron que dejar esta búsqueda a los filósofos. Aristófanes ya limita la función de la poesía que trasciende el arte como tal al aspecto pedagógico; para él, la poesía tiene una finalidad moral; pero, al menos, la poesía se ve salvada por una finalidad fuera de ella misma, aunque ya no se tratara de algo muy concreto. Por el contrario, en Calímaco se mide el arte por el arte. Por esto se dirige él a un nuevo público propio. La tragedia ática hablaba todavía a todo el pueblo, pero ahora el pequeño círculo de los educados se erige en juez. La idea de Platón de que sólo los «entendidos» pueden ser buenos jueces de una cosa, se aplica aquí a una sabiduría cuyo objeto no es el sumo Bien, sino la cultura, la educación y el buen gusto.

La «sabiduría» de Calimaco tiene como objeto lo formal; él maneja el verso con la delicadeza y exactitud en que era maestro Arquíloco, pero que ya no eran patrimonio ni de los hexámetros de la épica ni de los trímetros del drama. El posee un oído finísimo para el sonido, tiene a mano un vocabulario copiosísimo y escoge las palabras con un sentido seguro de la posición y del énfasis. Al lector instruído le suenan por todas partes reminiscencias llenas de sentido. La manera como sabe él introducir toda suerte de variaciones en la dicción, la sintaxis y la métrica es perfecta. Cuando Calimaco habla de su «sabiduría» habla primariamente de todo esto; el contenido es para él algo secundario.

Calímaco era un erudito. Su ingente y cuidadosa erudición penetra toda su poesía. Pero no quiso hacer uso de ella para escribir un poema didáctico, como podría esperarse de un poeta que quiere relacionar su propio arte con el de Hesíodo, sino sólo para traer a colación mil cosas interesantes, llenas de colorido. Su cultura no está, como lo había estado cien años antes en tiempos de Isócrates, al servicio de la elocuencia enfocada a la acción; todo lo práctico, todo lo político le es extraño. Es un coleccionista que tiene sus delicias en lo curioso. En su poesía hace uso de su vasto saber, no tanto para enseñar a sus oyentes cuanto para entretenerlos, o simplemente para provocar en ellos un sentimiento de confusión. En vez de lo universalmente conocido, trae él las variantes raras que

pueden causar sorpresa, y es maestro en toda clase de trucos, insinuaciones, jugarretas y adivinanzas. Tiene una agudeza siempre vigilante para relacionar cosas que originariamente no tenían relación alguna. En su «Himno a Zeus» se pregunta si el padre de los dioses nació realmente en el monte Ida, de Creta, o en el Licaón, de Arcadia. Como que la primera versión es la generalmente conocida, él se decidirá por la segunda más extravagante, trayendo en su apoyo las palabras de Epiménides de Creta: «Todos los cretenses son embusteros», añadiendo que los cretenses también enseñan una tumba de Zeus, aunque todo el mundo sabe que Zeus es inmortal —lo cual había sido oportunamente preparado en la misma invocación del poema.

Tal juego de relaciones ingeniosas presupone una amplia erudición que no está propiamente al servicio del saber, sino sólo de un brillo chispeante. Más tarde, Séneca aprenderá de Calímaco, a través de Ovidio, esta técnica de relaciones; pero en él se convertirá en un medio estilístico para elevar el *pathos*. En Calimaco no hay *pathos*; no hay más que un ingenio juguetón.

En los yambos de Calímaco nos encontramos con los siete sabios que desde los tiempos arcaicos habían representado entre los griegos el ideal de la sabiduría. Calímaco no recurre a ninguna de las numerosas historias que explicaban cómo se habían esforzado por alcanzar la sabiduría, cómo hacían el bien con juicios rectos o se dedicaban a otras actividades que les hcían famosos. Para Calimaco, la sabiduría de los antiguos sabios se muestra únicamente en que no eran vanidosos. Baticles de Arcadia dejó al morir una copa de oro que debía entregarse al hombre más sabio. Su hijo llevó la copa a cada uno de los siete sabios, los cuales van declarando sucesivamente que él no es el más sabio, sino el siguiente, hasta que, llegando así a Tales por segunda vez, éste dedica la copa a Apolo. Calímaco cuenta la historia para reprochar a los eruditos alejandrinos sus frecuentes disputas, pues él supone que tales disputas provienen, no de que los sabios tomen en serio sus conocimientos y convicciones, sino de sus pretensiones y su vanidad, que era para él el primero de los vicios capitales. En la historia de la contienda entre el olivo y el laurel, una vez más aprovecha la ocasión para lanzar una palabra dura con-

tra la ostentación, que es siempre el peligro de aquellos que, no teniendo nada concreto que hacer con sus talentos, son lo suficientemente inteligentes e ingeniosos para vivir sólo de sus efectismos. Contra este vicio no hay más protección que la de no tomarse a sí mismo demasiado en serio, sino al contrario, con un poco de ironía; Calímaco era en esto maestro.

Muchas veces todavía subraya él el carácter juguetón de su poesía al tomar conscientemente la postura del ingenuo. La historia de los rizos de Berenice, que la reina ofrece al altar de Afrodita y de allí son arrebatados al mundo de las estrellas, es contada como por boca de los mismos cabellos. Viejos mitos en los que Calimaco ya no cree, y aun historias que él mismo inventa, son narradas por él como si fuera un niño que las toma en serio. Es ésta una de las formas más características de su agudeza. En su «Himno a Delos» narra cómo Hera, en su ira contra Latona, prohibe a todos los lugares de Grecia que concedan descanso a la infortunada madre que ha de dar a luz a Apolo. Todas las ciudades, ríos, montañas, tienen, según la creencia tradicional, su divinidad propia; pero Calímaco toma esta creencia con una seriedad un tanto grotesca; así que Latona aperece en un lugar, todas las ninfas y *daimones* emprenden la huida, lo que implica un éxodo de las localidades mismas; así no encuentra Apolo lugar alguno donde poder nacer.

En estas historias y otras semejantes, no es que Calímaco se complazca en el absurdo. Su *pathos* irónico y exagerado es tan vivo, tan movido y tan rico en matices, y encierra un goce tan ganuino en la verdadera *naïveté* y una gracia tan exquisita sobrenadando por encima de lo burlesco, que el resultado es una inmaginería sumamente atractiva y al mismo tiempo sumamente difícil.

Para Calímaco escribir poesía es «juego de niños»—*paizein*— y sus poemas son juguetes —*paignion*—. El montaba sus minúsculas obras «como un niño», según declaran las Telquinas en el prólogo de sus *Aitia*.

Esta infantilidad del Calimaco es tan genuina, que él es el primero de los poetas griegos que ha sido capaz de presentar en su obra la esencia de la infancia, aunque siempre entremezcla él su ironía, que le guarda de resbalar hacia lo pueril.

En el «Himno a Artemis» describe cómo la diosa, todavía niña, está sentada sobre las rodillas de su padre Zeus y le pide lo siguiente: «Dame, papá, que yo conserve para siempre mi doncellez, que tenga muchos nombres, que Apolo no pueda alcanzarme. Dame flechas y un arco; pero, no, padre, no te pido ningún carcaj, ni tampoco un gran arco; los Cíclopes me prepararán las saetas y un arma bien curvada. Dame más bien poder llevar antorchas y un vestido corto hasta las rodillas, con una orla de color, para salir a matar fieras. Dame también sesenta hijas del Océano para que me acompañen en la danza...» Y así va charlando y ensartando una petición tras otra; ésta es su manera, un poco erudita, de dar un compendio de la naturaleza y atributos de Artemis. La manera cómo Calímaco contempla a Artemis es la de un abuelo: sin sentimentalismo, sin abandonar el punto de perspectiva de la persona mayor, sin pretender hacerse niño artificialmente.

Con el mismo gozo ingenuo, teñido de ironía ligera, Calímaco describe en sus *Aitia* ridículos usos de los cultos primitivos, historias extrañas y acontecimientos curiosos. Como con cara seria, pero con un guiño disimulado, va él volcando los tesoros de su erudición. No hay un pensamiento unitario, no hay en todo esto finalidad alguna, ni pretende expresar idea alguna que nos haga comprender mejor a los hombres o las cosas. No hay más que un gusto por la múltiple y abigarrada variedad de las cosas curiosas que hay a nuestro alrededor. Es un gusto que ningún griego desde los tiempos arcaicos había tenido como él. Pero ya no es la admiración verdaderamente infantil de la época primitiva que toma en serio la maravilla de la vida y se siente apoyada por fuerzas llenas de sentido que actúan por doquier. Se trata más bien de la admiración del hombre que sacude la cabeza al toparse con tantas cosas raras en la vida, acompañada de una cierta satisfacción de descubrir el lado humano de tantas cosas que los antiguos consideraron serias y grandes.

El elemento de escenificación y de juego, que es desde la tragedia parte integrante de toda la poesía griega, se junta aquí con una madura erudición, y esta estimable combinación de infantilismo y de escepticismo es lo que da como resultado la gracia madura de esta elevada cultura.

La falta de un objetivo concreto, de toda atadura a cualquier cosa externa al mismo poeta, se muestra también en sus poemas amorosos; en ellos la persona amada, la aspiración a la felicidad de poseerla, es algo que queda desplazado por la fuerza de lo que en un sentido enteramente moderno podríamos llamar erotismo.

En uno de los epigramas se dice (ep. 41): «La mitad de mi alma se ha escapado. ¿Se habrá ido otra vez con un muchacho? Y con todo, yo mismo he dado la orden muchas veces: Jóvenes, no deis acogida a la vagabunda... Yo sé que ella merece ser apedreada a muerte (por desertora) y que anda en tratos con el malvado Eros y corre suelta por algún lugar.» Este amor de Calimaco es muy distinto de todo amor que pueda encontrarse en épocas anteriores; antes el amor se dirigía necesariamente a una persona amada, era un amor «a alguien» concreto», como dice Diotima en el Simposio de Platón (199 d). Pero el amor de Calímaco no tiene objeto determinado. Una parte de su alma se ha independizado de él, y él no sabe dónde está. Se ha enamorado, si es que realmente puede enamorarse, sin saber de quién [4].

Otro epigrama contiene aproximadamente lo siguiente (ep. 31): «El cazador en la montaña persigue todas las liebres y todos los ciervos, y se regocija con la nieve. Pero cuando se le dice: Mira, has herido al animal, él no quiere tomarlo. Así es mi amor: sabe perseguir al que huye, pero pasa de largo junto al que está a tiro.» Esto es una advertencia para un muchacho, a quien se dirige en el primer verso bajo el nombre de Epicides, pero es al mismo tiempo una expresión de su manera de entender la vida. Así como el cazador tiene más interés en el «sport» que en la presa, así él tiene más gusto en perseguir que en poseer.

El fondo común a ambos epigramas es la relativa indiferencia al objeto amado frente a la primacía que se otorga al sentimiento subjetivo; en un caso lo primario es el mero impulso; en el otro, el placer de la persecución.

Otros dos epigramas, el 30 y el 43, tienen cierta semejanza por el objeto de que tratan; en ambos casos nota Calímaco

---

4 WILAMOWITZ: *Hellenistische Dichtung*, 1, 173.

que otra persona está enamorada, en el primero por la expresión de su rostro y en el segundo por los suspiros. Su reacción es: lo comprendo muy bien; a mí me sucede lo mismo. Así, pues, para confesar su propio amor escoge Calímaco el artificio de describir el amor de otro; pero aun esto no lo hace en la presencia del amado, con la intención de influir en él, sino que en el primer caso se dirige lleno de compresión a su propio rival en el amor, mientras que en el otro no parece dirigirse a nadie en particular. Esta forma indirecta permite evitar el patético «estoy enamorado», dando a la expresión un rompiente de ironía. Así, la confesión de su pasión puede incluso llegar a parecer como un comentario accidental que uno hace sin darse cuenta.

En estos dos últimos epigramas el arte juguetón de Calímaco se manifiesta en el artificio de no querer expresar directa y seriamente aquello que el poeta realmente quiere decir. En los dos primeros se manifestaba en el amor por el amor, que corresponde al arte de Calímaco, que al fin es un arte por el arte. Pero lo común a los cuatro es que el amor se concibe sólo desde el punto de vista del estado psicológico personal del que está enamorado, no como una influencia divina, como lo concebía Arquíloco, Safo y aun el mismo Anacreonte, ni aun como un impulso a la perfección metafísima, como lo concebía Platón. Por otra parte, tampoco es aquí el amor algo meramente corporal y transitorio, aunque, sin duda, se aproxima más a esta concepción. El amor no lleva a Calímaco ni a pensar en Dios, ni en el mundo, ni en la naturaleza del hombre; sólo le lleva a tomar constancia de sus propias emociones.

Sin embargo, el carácter egocéntrico y cerrado del arte de Calímaco no le lleva a la autorreflexión y autoanálisis. El no aporta nada nuevo a la psicología, como a ningún otro aspecto del conocimiento del hombre. A no ser que haya de considerarse como una nueva aportación esta manera de tomarse y aceptarse a sí mismo con una pizca de ironía sonriente. Este punto de vista es capaz ya por sí mismo de ampliar el campo de la conciencia teórica; pero ni en Calímaco ni en sus inmediatos sucesores se convirtió esto en un principio nuevo de conocimiento capaz de dar nuevos frutos.

Cuando Calimaco no toma ya las cosas, especialmente las que trascienden lo puramente humano, con absoluta seriedad, da muestras de estar afectado por cierto cansancio post-filosófico. Lo que Calimaco toma en serio es lo ya sabido. Aun cuando él útilizó la rica tradición literaria de Grecia, que él tuvo a mano en la gran biblioteca de Alejandría, con fines irónicos, no se puede negar que tuvo también un interés genuino en buscar y conservar este material erudito. Las reglas del juego prescriben que la aplicación y la labor de la búsqueda permanezcan ocultas y que el polvo de la erudición no empañe la brillantez del ingenio y de la poesía. Aun en sus oyentes supone Calimaco la posesión de amplios conocimientos, o, por lo menos cierta capacidad de entender sus alusiones y cierto interés por las cosas poco conocidas. De la misma manera que él se mueve con toda soltura y seguridad en los amplios campos de la erudición, espera él que su público se encuentre confortablemente en casa sobre el mismo terreno. Es evidente que tal público no puede ser numeroso; se trata de un tipo de arte que es siempre exclusivo y selecto.

Este juego lleno de gracia y de variedad ingeniosa usa un lenguaje que ha logrado en las escuelas de Retórica decir todo lo que se quiera. En realidad, la retórica griega tuvo desde su nacimiento una cierta tendencia a lo artificioso e ingenioso y a interesarse más en la forma que en el contenido. Ciertamente, el recurso exagerado a ciertos efectos sonoros, a los que daba gran importancia Gorgias, el fundador de la Retórica, se abandonó muy pronto. Pero esto fué más efecto del buen gusto que de la convicción de que en el discurso es más importante el contenido que los artificios de la voz y del sonido, o la disposición artificial de relaciones lingüísticas, anáforas, antítesis, etcétera. La prosa altamente perfeccionada del siglo IV había llegado al máximo desarrollo de estos medios estilísticos y había aprendido a usarlos discretamente. Pero en Calímaco tales recursos son mucho menos patentes que, por ejemplo, en las *Metamorfosis* de Ovidio, y su soberana independencia en su uso sería inconcebible sin la influencia de las escuelas de Retórica. Así, por una vez, logró la prosa ejercer una notable influencia en la poesía; aunque, como es natural, Calimaco procura evitar lo específicamente prosaico, como sería poner al desnudo

la relación lógica, sino que procura un tipo de asociaciones ideológicas que imita la ingenuidad de Homero.

Las mejores inteligencias de la época de Calímaco se apartan de la filosofía y se entregan a intereses anticuarios, a la filología y también a la poesía. Como en todos los intentos previos de los griegos para romper con el pasado y abrir un camino nuevo, tenemos aquí una reacción que quiere alcanzar un nuevo contacto directo con las cosas. Frente al método filosófico que intenta dominar el mundo y la vida mediante un sistema racional, se descubre ahora el impulso de la irreflexión ingenua, y hay un retorno a la lengua infantil de la Humanidad que es la poesía. Los habitantes de las grandes ciudades se sienten fascinados por los usos primitivos, por la vida sencilla que describen Teócrito, Herodas y otros, y por la vida de los niños. Pero de la misma manera que Calímaco cuando describe a los niños nunca se olvida de sí, ni quiere afectar un falso infantilismo, así tampoco abandona jamás su superioridad y su aguda ironía. Sin necesidad de proclamarlo teoréticamente, halló un nuevo tipo de niñez ilustrada; su arte juguetón revela la independencia del que sabe por dónde se mueve, la serenidad del que con un escepticismo un tanto superior y sin sentimentalismos contempla un tesoro perdido.

En su misma época y en la época inmediatamente precedente hubo varios intentos de retorno a una simple y directa percepción de las cosas; pero Calimaco se distingue de todos ellos por el hecho de que él no está dispuesto a sacrificar el espíritu humano. El no tiene simpatía alguna con el primitivismo naturalista de los cínicos o con Anacarsis el escita. Pero tampoco ensalza la educación y el humanismo que pudieran fácilmente convertirse en una solemne autosuficiencia.

Calimaco es un poeta que sabe aprovecharse tanto de las cosas de otros, que uno tiene cierto reparo en hablar de sus «descubrimientos». Pero lo que él alcanzó llegó a adquirir tal importancia en la cultura europea posterior, que bien puede considerársele como uno de los guías o precursores de esta cultura. Para él la cultura consiste en una amplia memoria capaz no sólo de relacionar cosas muy distantes, suscitando así el interés de los oyentes con observaciones sorprendentes, sino también de alcanzar un amplio y profundo conocimiento de la vida

en sus múltiples apariencias. Calimaco transmitió por medio de los romanos, y especialmente de Ovidio a los humanistas del Renacimiento esta conciencia de una cierta superioridad ante las cosas que hace libre al hombre erudito y cultivado. Pero los romanos le añadieron la idea de una esfera superior del espíritu, de la poesía y de la educación a la que ellos contemplaban con ávida admiración. De esto no hay todavía ni rastro en Calímaco; él se encontraba para esto demasiado en su casa y demasiado seguro en su propio mundo espiritual. De la misma manera que no se apasionó él por el conocimiento de un objeto determinado, tampoco se hallan en él determinados propósitos morales, políticos o aun simplemente pedagógicos. En realidad, está muy lejos incluso de recomendar a los demás su propia cultura intelectual. Su mundo espiritual es suficientemente sano e interesante para atraer espontáneamente a cualquiera que se halle capacitado para él.

Goethe en su *Canto de tormenta del vagabundo* había contrapuesto el arte solemne de Pindaro al de Anacreonte y Teócrito. Esto no sólo significaba una confesión de fe en uno de los dos estilos que podían coexistir según la doctrina poética del barroco, ni era una simple abjuración de la poesía del rococó que él mismo cultivaba poco antes, sino que significaba una rotura con el humanismo tradicional.

En *Dichtung und Wahrheit* (II, 10), dice Goethe que Herder le había enseñado que «la poesía es el patrimonio de todo el pueblo y de todo el mundo, y no una posesión exclusiva de unos pocos hombres refinados y educados». Estas últimas palabras expresan precisamente lo que la poesía había llegado a ser con Calímaco, y lo que desde el Renacimiento los clasicistas habían recibido y practicado de muchas maneras, especialmente por influjo de las *Metamorfosis* de Ovidio. Entretejida con otras muchas influencias, esta tradición puede notarse en el *Orlando furioso* de Ariosto, el *Rapto de la cabellera* de Pope, las narraciones en verso de Wieland y el *Don Juan* de Byron. Nos encontramos, pues, con la paradoja de que Goethe, que se encontraba en una situación tan semejante en muchos respectos a la de Calimaco, se decide precisamente contra todo lo que éste había creado.

Ni Teócrito ni Anacreonte —es decir, el autor de los poe-

mas anacreónticos—, poetas helenísticos juguetones de guiño amistoso, recibieron visitación alguna de la divinidad. No les visitaron ni Zeus (Júpiter), ni Apolo, ni Dioniso (Bromio). Dioniso es «el Genio» —en lo cual podemos ver una implícita alusión al genio de la originalidad— que era para Píndaro «llama interior», lo que Febo Apolo es para el mundo. La «llama interior» es aquello por lo que el poeta participa de la divinidad. Así, Heinse, en una carta del 13 de septiembre de 1774 a K. Schmidt, describe al mismo Goethe como nuevo Píndaro. «Estuvo con nosotros Goethe, un joven bello de unos veinticinco años, que de pies a cabeza es genio, talento y poder; un corazón lleno de sentimiento, un alma llena de fuego, con alas de águila, *qui ruit immensus ore profundo*»; la cita proviene de la oda de Horacio sobre Píndaro, antes mencionada. Esto significa algo más que las alabanzas comunes a los poetas de aquel tiempo, a los que se llamaba «nuevo Píndaro», o bien, tratándose de una poetisa, «nueva Safo»; Goldoni decía del improvisador Perfetti: «El poeta estuvo recitando casi durante un cuarto de hora estrofas según la manera de Píndaro. Nada hay más bello que su canto. Era un Petrarca, un Milton, un Rousseau..., no, el mismo Píndaro.» Frente a esta manera de usar los nombres antiguos como clichés, Goethe se esfuerza por comprender la experiencia original de los antiguos poetas: «Las ruedas ruedan...; tu alma arde en peligros, Píndaro, ánimo...» Todo esto dista mucho de la realidad del Píndaro histórico, ya que éste jamás habla de que tomara parte apasionadamente en las contiendas atléticas que canta, ni habla tampoco de los «latigazos juveniles empapados de victoria». Más bien hay que decir que esto es una aproximación vaga a los epinicios de Píndaro, basada sobre la imagen del torrente impetuoso de Horacio, a la que se ha aplicado una concepción enteramente moderna de la «experiencia poética».

Hay un aspecto en el que esta nueva imagen que Goethe nos da de Píndaro es particularmente acertada; Goethe subraya el contenido religioso de la poesía, como tenía que hacerlo quien había aprendido de Herder que la verdadera poesía tiene sus raíces, no en un refinamiento exclusivo o en la cultura, sino en lo divino. Aquí es donde se halla la diferencia esencial entre Calímaco y Goethe, y entre la época del uno y la del otro.

En Goethe, la reacción contra el racionalismo es parte de una conmoción religiosa, lo cual quiere decir que se hace en un tono ditirámbico, con entusiasmo y con *pathos*, aunque también con ingenio y agudeza. Goethe diría que precisamente lo que había sido la meta de Calímaco era lo que ahora tenía que ser superado, ya que la poesía del rococó se fundaba en la agudeza y el buen gusto, y la época racionalista se había remontado hasta muy cerca de la fuente de la tradición humanística que estaba en Calimaco.

La nueva religiosidad del *Sturm und Drang* no es un retorno a la antigua fe que estaba en vigor antes de la Ilustración. Goethe invoca a los dioses de la antigüedad. Al salirse de la tradición humanística llega a ponerse en contacto con una tradición griega más antigua. Pero el resultado no fué la institución de una nueva religión cultual, sino una fe libre y secularizada que procuraba descubrir las fuerzas divinas en los fenómenos naturales y en el alma de cada hombre. El arte era particularmente el terreno donde estos dioses se revelaban; y como los máximos artistas eran los griegos, Winckelmann había declarado ya que Homero y la escultura clásica constituían la divinidad en este mundo. Con este nuevo retorno al pasado, cuya tradición había quedado interrumpida, fué posible superar el racionalismo sin caer en el escepticismo o la falsedad. También en la época de Calímaco se dejaban sentir nuevas necesidades religiosas que procuraban satisfacerse fuera de las fórmulas de los cultos locales; pero esto significó la aceptación de dioses asiáticos y egipcios, es decir, de un elemento bárbaro que estaba en contradicción con la cultura griega. Winckelmann quisos eguir un camino inverso y volver a los fundamentos de la cultura europea, y para ello buscó la revelación de lo divino en este mundo, fuera de la aparentemente agotada tradición religiosa de Europa; de esta forma, a pesar de la Ilustración y del escepticismo, logró despertar un apasionado entusiasmo por la grandeza del arte y de la historia de la antigüedad. No era posible otro camino por el que la tradición griega pudiera dejar de ser algo artificioso y juguetón para convertirse en algo serio. Pero más adelante, Goethe pudo de nuevo distinguir entre arte «solemne» y arte «gracioso», siguien-

do las huellas de Aristófanes, primero en semejante distinción.

Por esta razón, la poesía del *Sturm und Drang* no es postfilosófica en el mismo sentido que la poesía de Calímaco. Después de ella siguió una filosofía que en muchos aspectos es contraria al racionalismo y que, muy al contrario de la filosofía de la Ilustración, fué capaz de incorporarse a la Historia. Y siguió también —cosa que también distingue notablemente este movimiento moderno del tiempo de Calimaco— un maravilloso florecer de las ciencias históricas al que contribuyeron muchos factores, pero no en último lugar este renovado interés en la antigüedad. El entusiasmo por un fenómeno histórico como el del mundo griego fué causa también de que la gran lírica que florecía no sólo en Alemania, sino también en Inglaterra y Francia, no encaminara a la autorreflexión por las sendas irónicas y artificiosas de Calímaco. Los poetas, aun cuando expresan sus sentimientos personales, saben que están integrados en un mundo inteligible que hay que tomar en serio a pesar de todas sus antinomias. Por lo demás, en la nostalgia por la infancia, tan propia del romanticismo, en el deseo de lo sencillo y de lo natural, nos encontramos con que desde diversas formas, un elemento de la cultura griega es siempre el fin al que tienden tales poetas. Es verdad que a lo largo del siglo XIX tales tendencias evolucionaron en el sentido contrario, y se dió un vigoroso repudio de toda la antigüedad clásica; en ello influyeron muchas ideas relacionadas con el «genio de la originalidad» propio del *Sturm und Drang*. Pero no podemos pasar por alto la dulce ironía del hecho de que aun los aparentes absurdos del genio de la originalidad están muy estrechamente ligados a una tradición, más aún, a una tradición que originariamente representaba una postura enteramente opuesta. Podemos confiar en la idea de que la tradición europea es como un gran depósito del que podemos sacar las fuerzas que podrán ayudarnos en las crisis del espíritu. Los griegos no tuvieron aún ese depósito, pero nosotros sí y podemos usarlo; de esta suerte, con la ayuda de los griegos, y con más facilidad que ellos, deberíamos poder salir de errores y atolladeros.

16

ARCADIA: EL DESCUBRIMIENTO DE UN NUEVO PAISAJE ESPIRITUAL

La Arcadia fué descubierta en el año 42 ó 41 antes de J. C. Naturalmente, no me refiero a la Arcadia de la que dice la Enciclopedia: «Región central y alpina del Peloponeso; está por todas partes separada de las demás comarcas de la península por montañas que en algunos sitios son muy altas, y en su interior hay numerosas cadenas montañosas que la dividen en numerosos pequeños cantones.» Esta Arcadia material era ya tan conocida desde antiguo, que se la tenía por el país originario de los primitivos Pelasgos. Pero ésta no es la Arcadia en la que piensa hoy cualquiera que oiga este nombre, sino otra Arcadia, tierra de pastores y pastoras, del amor y de la poesía. Su descubridor fué Virgilio, y podemos conocer con todo detalle cómo llegó a descubrirla, después que Ernst Kapp nos lo ha mostrado [1]. El historiador Polibio, que era oriundo de la Arcadia natural, tenía un gran amor a su patria chica, y no teniendo cosa muy interesante que contar acerca de esta tierra perdida detrás de las montañas, pudo al menos informar (4, 20) que los habitantes del país desde su primera juventud solían ejercitarse en el canto, y que había entre ellos toda suerte de competiciones musicales sumamente apasionadas. Vir-

---

1 En PANOFSKY: *Et in Arcadia Ego* («Philosophy and History essays presented, to E. Cassirer», Oxford, 1936), pp. 224 sigs. Cf. *Hermes,* 73, 1938, 242, 1.

gilio leyó esto cuando estaba escribiendo sus *Eglogas* o poemas pastoriles, y sin más los atribuyó a los pastores de la Arcadia, ya que Arcadia era una tierra de pastores y la patria de Pan, el dios de los pastores que había inventado el caramillo. Así localizó Virgilio en la Arcadia la vida y las disputas poéticas de sus pastores. «Vosotros, los arcadios —dice él—, sois los únicos entrenados en los cantos» (7, 5). Para él el monte Ménalo, en la Arcadia, «oye siempre los cantos de amor de los pastores y los sones que Pan hace brotar del caramillo pastoril» (8, 23). Los arcadios son jueces en las competiciones musicales (4, 58) [2]. En sus primeras *Eglogas,* Virgilio no nos presenta todavía pastores arcadios, sino sicilianos (2, 21), pues en ellas adopta la composición de lugar de los *Idilios* de Teócrito, que era el poeta helenístico que había servido de modelo para la poesía bucólica de los romanos. Los pastores de Teócrito se ejercitaban ya en las competiciones y diálogos musicales, por lo cual Virgilio no hubo de tener dificultad en atribuir lo mismo a los arcadios de Polibio [3].

Teócrito era natural de Siracusa, y sus pastores eran los pastores de su tierra. Pero entre tanto, Sicilia se había convertido en provincia romana, y los pastores sicilianos eran hombres al servicio de los terratenientes romanos. En calidad de tales habían sido incorporados a la literatura latina al describir Lucilio en una sátira su viaje a Sicilia. Allí ya no había pastores dedicados al amor y a la poesía. Por esto necesitaba Virgilio poner a sus pastores en un país alejado de la vulgar realidad. Para él la poesía pastoril era una cosa muy distinta de lo que había sido para Teócrito, y buscaba un país sumido en la neblina dorada de la lejanía. Teócrito había descrito a

---

2 REITZENSTEIN: *Epigram und Skolion,* 121 sigs., intenta defender la existencia de una bucólica Arcadia antes de Teócrito; pero fué refutado ya por PANOFSKY, o. c.; cf. la tesis, todavía no publicada, de F. MAGNUS: *Arkadien.* Hamburgo, 1945.

3 Sobre este punto se ha suscitado una viva discusión; cf. el estudio de todas las cuestiones pertinentes en G. JACHMANN: *L'Arcadia come paessaggio bucolico,* Maia, N. S., 5, 1952, 161-174, donde se pretende probar la existencia de una bucólica Arcadia anterior a Virgilio, pero no a Teócrito. Los argumentos no me parecen convincentes. Ericio me parece a mí dependiente de Virgilio; cf. la obra de Magnus citada en la nota precedente.

los pastores de su propia tierra de una manera realista y un tanto graciosa, en su propio ambiente ordinario; pero Virgilio descubrió en la vida de los pastores un ideal de existencia elevada e ilustrada[4]. El tono del más antiguo de los poemas bucólicos de Virgilio, cuando comienza diciendo: «Coridón, el pastor, estaba enamorado del bello Alexis...», es ya muy distinto del tono con que Teócrito decía lo mismo. Para un griego, los nombres de los pastores eran nombres de la vida real y ordinaria; en Virgilio eran nombres artificiales, con un sonsonete literario y erudito, como los nombres de las figuras míticas que Virgilio tomó de la poesía griega. Esta realidad no dejó de tener su influjo en la misma naturaleza de los pastores descritos. Cuando por influencia de Virgilio nos encontramos en la poesía alemana con pastores que se llaman Dafnis y Amintas, no podemos pensar que se trate de pastores como los que recorren las landas de Lüneburgo o el Allgäu; pero cuando Johann Heinrich Voss, pasando por alto a Virgilio, quiso volver a la poesía de Teócrito, hizo que sus pastores aparecieran con los viejos nombres germánicos de Krischan y Lene.

Virgilio no pretendía precisamente reproducir la realidad ordinaria, sino un país ideal de pastores que se llamaban Coridón y Alexis, Títiro y Melibeo; un país en el que uno pudiera dar por supuesta la existencia de todo lo que estos nombres implicaban. Así, en la égloga décima, la última de toda la colección, y la que presenta las características de Arcadia con rasgos más pronunciados, el poeta Galo se establece en la Arcadia y se encuentra allí rodeado de dioses y de pastores: el dios romano Silvano y dos dioses griegos: Apolo, dios del canto, y Pan, dios de los pastores, se compadecen de las desgracias de su vida. ¿Cómo hubiera podido ponerse una escena semejante en Sicilia? En realidad, esta escena es una imitación de Teócrito, pero en éste, Hermes, Príapo y Afrodita se presentan al pastor mitológico Dafnis (1, 77), el cual no es un hombre ordinario ni un contemporáneo del mismo poeta conocido por su nombre propio; Teócrito tiene buen cuidado de no moverse de su ambiente mitológico. Pero en la Arcadia de Virgilio

---

4 Ya en la imitación helenística de Teócrito empiezan a notarse estos rasgos; cf. K. LATTE: *Antike und Abendland,* 4, 1054, 157.

hay una aleación de elementos mitológicos y de realidad empírica, de suerte que los dioses y los hombres modernos pueden encontrarse de una manera que sería muy poco ortodoxa en la poesía griega. En realidad, nos encontramos en una tierra de nadie, una tierra que no es ni el mundo de lo mítico ni el mundo de nuestra experiencia real. Para el romano Virgilio y para su público de Roma, Apolo y Pan son seres todavía menos reales que para Teócrito y para los poetas helenísticos; de hecho ya no son dioses en que se pueda creer o que puedan tomarse en serio como tales. La Arcadia ya no es una tierra que pueda señalarse sobre el mapa, y por esto el poeta galo desaparece en la niebla, de suerte que los filólogos han tenido que dar muchas vueltas a ciegas en esta niebla al intentar descubrir su personalidad histórica.

El aire de irrealidad que se siente en la poesía de Virgilio se debe a su tendencia a juntar el mundo pastoril de Teócrito con el mundo mitológico, lo cual hace que tenga que manipular los antiguos conceptos mitológicos con una libertad que hubiera sido inconcebible en un griego. Los trágicos del siglo V habían empezado a modificar y a interpretar de una manera nueva los antiguos mitos, pero al menos habían guardado la ficción de presentar los sucesos como pertenecientes a una época remota y heroica. Platón también inventa mitos; pero ya casi no tienen relación con la saga tradicional, sino que son narraciones con una finalidad ideológica que se mantienen dentro del ambiente y del tono de los antiguos mitos. Cuando Calimaco dice que al poner él por primera vez las tablillas de escribir sobre sus rodillas, Apolo le dió buenos consejos relativos a la poesía, nos encontramos ante una ficción transparente, o cuando nos dice que los cabellos de la reina Berenice fueron arrebatados al mundo de las estrellas, no se sale para nada de la creencia común en su tiempo de que los grandes hombres podían ser recibidos entre los astros. Pero antes de Virgilio no hay autor alguno que presente a hombres de su propia época moviéndose ordinariamente entre seres divinos.

En la época griega primitiva, el mito era considerado simplemente como historia. En el siglo V aparecen la tragedia y la historiografía, delimitándose así los campos del mito y de la Historia. El mito es entonces una realidad distinta de la del

mundo en que el hombre se mueve ordinariamente, y para conservar su antigua función de dar sentido e interpretar la vida real del hombre, la tragedia ha tenido que convertir al mito en un reflejo o imagen poética de la realidad. Dos tendencias se manifiestan entonces en los mitos que se van independizando de la tradición: por una parte, los héroes antiguos y sus hazañas se toman de una manera más realista, a fin de que así pueda tener la poesía una mayor relación con la vida real; por esto, por ejemplo, las figuras mitológicas reciben rasgos psicológicos determinados; por otra parte, se procuran inventar nuevas situaciones dramáticas que hagan al mito más adecuado para la escena.

La poesía helenística todavía procuró subrayar más los rasgos psicológicos de los personajes míticos y explotar todas las nuevas posibilidades estéticas del mito. Los poetas helenísticos aprenden a presentar estas formas míticas nuevas como objetos reales idealizados por razones estéticas, y tenemos, por ejemplo, los pastores de Teócrito familiarizados con la poesía. Virgilio comienza en cierto sentido a recorrer este proceso evolutivo en sentido inverso, hasta que al fin termina con la gran épica clásica. Ya en las *Eglogas* procura él elevar la poesía bucólica que le sirve de base, la de Teócrito, con elementos tomados de la mitología. Con ello, el mito y la realidad vuelven a encontrarse, aunque de una manera que no se había dado en Grecia.

Virgilio hace que Galo se encuentre con Pan y con Apolo, porque Galo es un poeta. Asimismo, como poeta se encuentra en su sitio entre los pastores de la Arcadia, pues Virgilio había colocado a sus pastores en la Arcadia precisamente porque, según la información de Polibio, las gentes de aquel país se dedicaban particularmente al canto. Ya en Teócrito, los pastores son gente amiga y conocedora del canto, pero la línea genealógica de los pastores cantores es mucho más antigua; ya en tiempos de Homero se conocían los pastores músicos, pues en el escudo de Aquiles (*Il.*, 18, 525) se veían pastores deleitándose con el son del caramillo. Ya hemos dicho que era Pan, el dios de los pastores, quien había inventado este instrumento. La poesía bucólica se daba ya también en los tiempos primitivos; parece que fué Estesícoro quien la introdujo en la lite-

ratura griega alrededor del año 600 antes de J. C., cuando en un canto coral narraba la historia de Dafnis. Dafnis era amado de una ninfa; pero como él le fuera infiel en un momento de embriaguez, recibió el castigo merecido y quedó ciego. En Estesícoro esta historia está localizada en Sicilia, en las cercanías de Himera, el lugar donde vivía el mismo Estesícoro. Esta versión, como era de esperar en un poema griego, se mantiene en un plano mitológico, ya que Dafnis es hijo —o, según otra versión, enamorado— de Hermes y guarda los ganados del sol. Pero originariamente, sólo se trataba de una simple historia campesina. En este poema de Estesícoro, que desgraciadamente sólo conocemos por ciertas noticias tardías, parece que el lamento sobre Dafnis era una de las partes importantes. Desde entonces, los pastores han estado enamorados, y de ordinario con un amor desgraciado; y se dedican, o bien a expresar en verso su propia pena o a oir cómo los demás se compadecen de ellos. No podemos decir la manera cómo esto se hacía en concreto en el poema de Estesícoro; pero se puede conjeturar que la vida pastoril debía quedar un tanto glorificada como en Homero lo había sido la vida de Eumeo, el pastor fiel de Ulises. La simple y familiar vida del pastor se reflejó en una especie de mito, y aunque éste evidentemente tenía su origen en fábulas campesinas, no por esto dejaba de tener una realidad comparable con la de los mitos que se referían a los héroes y a sus hazañas guerreras.

Al cabo de más de trescientos años nos encontramos de nuevo en Teócrito con el lamento sobre Dafnis, en boca del pastor siciliano Títiro (7, 72) y en los versos del pastor Tirsis (1, 66). En Teócrito, la descripción de la vida pastoril en Sicilia quiere ser realista, pero hay un punto en el que se aparta totalmente de lo real; estos pastores serían literatos refinados, y aun Teócrito se dedica a una especie de juego de máscaras en el que hay que reconocer, bajo la figura de los pastores, a distintos poetas de su propio círculo. El simple motivo antiguo de los pastores músicos y poetas ha evolucionado; la poesía pastoril sirve en Teócrito para expresar temas de interés literario contemporáneo. Pero siempre dentro de un tono de pícara travesura; la disonancia entre la tosquedad bucólica y el refinamiento urbano y literario nunca acabó de resolverse, y es

precisamente en este contraste donde está la gracia de esta poesía. En el lamento sobre Dafnis se dice: «Los árboles lloran por él, los que crecen junto a la corriente del Himera, cuando él se derretía como nieve en Hemos, o en Atos, o en Ródope, o en el más lejano Cáucaso.» Esto es lenguaje literario; los pastores no hablan así del Hemos, el Atos, Ródope y el Cáucaso. Esto es el lenguaje patético e hinchado de la tragedia.

Sin embargo, este tono elevado no puede compararse con el de Horacio cuando introduce en sus poemas nombres geográficos de Grecia, como es bien conocido. Para un romano, estos nombres no suenan a parodia trágica, sino que parece que haya de tomarse en serio, y en serio los tomó Virgilio de Teócrito. Para los poetas latinos, estos nombres extraños, ennoblecidos por la poesía de los griegos, son uno de los medios esenciales para ennoblecer su estilo, ya que el latín no poseía un lenguaje poético propio; son un medio para elevar automáticamente la poesía a un nivel literario y culto. Exagerando un poco, podemos decir que para los romanos todas estas montañas estaban situadas en la Arcadia —la ideal—, la patria de Coridón, de Alexis, de Pan y de Apolo. No sería exacto decir que ya en el tiempo de Augusto estos lugares se hubieran convertido en una especie de decorado movible que pudiera colgarse indiferentemente en cualquier escenario poético; pero es cierto que estos lugares ya no se encuentran más que en los escenarios poéticos, y que los hombres que en ellos se mueven ya no son hombres reales, sino poéticos.

Cuando Teócrito hace que sus pastores enumeren estas montañas, tenemos la misma impresión que teníamos al oir que en Menandro los esclavos y no los hombres cultos hablaban con citas de la tragedia continuamente sobre sus labios. Con consciente ironía hace él que sus pastores sicilianos vivan por encima de sus haberes. Pero cuando Virgilio leyó en Teócrito tales pasajes, les dió el sentido que tenían en los lugares de donde originariamente procedían, y los interpretó como fórmulas de contenido patético y expresiones de sentimiento a la manera trágica. Entonces se pierde el contraste consciente entre lo real y lo literario, que era el secreto de Teócrito, y todo queda en un plano uniforme de elevada solemnidad.

En Teócrito, Dafnis es el pastor del mito de Estesícoro, pero en otras obras es simplemente un pastor ordinario, como Títiro o Coridón. Pero siempre es, de una manera constante, o el uno o el otro. Virgilio le nombre ya en la más antigua de sus *Eglogas* y allí es, sin duda, el pastor mitológico (2, 26). En otros dos pasajes es un pastor ordinario (7, 1; 9, 46). Más difícil es discernir la figura de Dafnis en la égloga quinta; lo mismo que en otros poemas bucólicos, nos encontramos aquí con dos pastores que se disponen a cantar juntos, Mapso y Menalcas. El tema de su canto es la muerte y la apoteosis de Dafnis, lo cual hace suponer que se trata del Dafnis del mito. Pero al mismo tiempo este Dafnis ha sido amigo de Mopso y de Menalcas (v. 52), es decir, pertenece al círculo de los pastores que cantan. Pero, como se descubre hacia el final del poema, uno de éstos no es más que una máscara bajo la que se oculta el mismo Virgilio. Una vez que Virgilio había colocado a sus pastores en Arcadia, ya no era un paso muy difícil entremezclar lo bucólico con lo mítico. Y, sin duda, el paso fué facilitado por el hecho de que la figura de Dafnis aparecía en Teócrito como perteneciente a uno y otro mundo.

Lo mismo en Teócrito que en Virgilio, los pastores se preocupan más del amor y de la poesía que del cuidado de sus ganados; en ambos poetas son unos pastores apasionados e intelectuales, aunque de manera distinta. En Teócrito, los pastores son muchas veces, sin dejar de ser pastores, hombres de ciudad disfrazados. En Virgilio, los pastores son cada vez más —y es muy interesante ir siguiendo la evolución de una égloga a otra— hombres refinados y sentimentales, es decir, hombres de la Arcadia ideal. Teócrito se encuentra ya muy distante de sus pastores; como hombre de ciudad, los contempla con un cierto aire de superioridad y al mismo tiempo con cierta simpatía por la rectitud y simplicidad de su vida primitiva. La sencillez de estos pastores es más un ideal deseado que una realidad experimentada, y por esto, a pesar de todos los esfuerzos hacia el realismo, su vida es totalmente distinta de la vida real de los pastores. Así tenía que ser, pues un auténtico retorno a la Naturaleza hubiera reducido al silencio a la poesía pastoril, como realmente sucedió más adelante. Pero, sobre todo, estos pastores son figuras que no pueden tomarse en se-

rio; sus disputas tienen siempre algo de cómico o de ridículo, que las deja a una distancia infinita de los altercados de Eumeo y Melantio en *La Odisea*. Nunca se encuentran en Teócrito las duras disputas que se encuentran en la tragedia aun entre reyes, y en lo que se refiere a Virgilio, aún tiene mayor cuidado de suavizar las cosas. Ya Teócrito hizo a sus pastores corteses y cortesanos, y estos rasgos permanecieron en toda la poesía bucólica subsiguiente. La vida campestre se hace aceptable mediante las buenas maneras y el buen gusto, y lo que hay en ella de desagradable puede parecer inocente cuando se presenta de una manera chistosa o irónica. Virgilio todavía disimula más la rudeza y aspereza de los pastores, y por esto no se nota en él tanto como en Teócrito el sentimiento de superioridad. Los pastores finos, educados y sensibles son pastores que él puede tomar en serio, aunque con una seriedad muy distinta de la que podemos tener para con Eumeo. Son pastores que carecen de pasiones elementales y auténticas, que son incapaces de reñir de verdad, que están tan lejos de poseer un genuino impulso interior como lo estarán luego los héroes de *La Eneida*. Por esto, en las épocas en que ha florecido la poesía pastoril y las maneras cortesanas, se ha manifestado también una correlativa preferencia por *La Eneida* por encima de *La Iliada* y *La Odisea*.

Si la Arcadia de Virgilio es la tierra del sentimiento, es también la tierra que carece de todo lo que sea o excesivamente rústico o excesivamente urbano y civilizado. En sus idilios campestres tiene mayor relieve el descanso del atardecer que no el duro trabajo del día; se habla más del frescor de la sombra amable que de las inclemencias del tiempo, y la hierba tierna junto al arroyo tiene más importancia que los fragores de la montaña. Los pastores gastan más tiempo en cantar y tocar la flauta que en ordeñar la leche y hacer sus quesos. Todo esto comienza ya en Teócrito; pero Teócrito tenía todavía cierto gusto por los detalles realistas exactos, mientras que Virgilio ya sólo ve lo sentimental. En la Arcadia no se hacen cálculos, no hay un pensamiento lógico y exacto. Todo queda diluído en la luz del sentimiento, y aun el mismo sentimiento no es ni apasionado ni desbocado. El amor es antes que nada un sentimiento de nostalgia.

Virgilio había descubierto la Arcadia, y ya no emprendió ningún otro viaje en búsqueda de otras tierras. No era ningún aventurero del espíritu que sintiera la atracción irresistible de las costas extrañas. Con suma modestia expresa él su orgullo por haber sido escogido por la musa para introducir en tierras romanas la poesía pastoril de Teócrito (6, 1). Si se aparta de Teócrito no es con espíritu innovador o revolucionario. Por ejemplo, cuando encontró en Teócrito la grotesca historia de Polifemo, que buscaba en el canto la medicina para su amor, puede suponerse que sin darse cuenta, quizá ya mientras iba leyendo, se le fué transfigurando la imagen del cíclope en la imagen de un pastor solitario que deja escapar su nostalgia (*Egl.* 2). Teócrito dice que los ganados de Polifemo al atardecer han de dirigirse solos a sus majadas, porque su pastor, entregado a los cantos, se olvida de todo (11, 12). Pero Virgilio interpreta esto como una imagen de la edad de oro en la que los animales vuelven a casa por la noche sin que el pastor tenga que preocuparse de nada (4, 21). Asimismo, Virgilio leyó en Teócrito que durante el calor del mediodía los lagartos duermen su siesta bajo los espinos; pero en Teócrito esta información la daba alguien que se admiraba de que otro pudiera ir de camino durante esta hora y exclamaba: «¡Si hasta los lagartos están ahora durmiendo siesta!» (7, 22). En cambio, en Virgilio es un pastor enamorado y desgraciado el que canta: «Mientras el ganado busca el frescor de la sombra y los lagartos se esconden bajo los espinos, yo no puedo dejar de cantar sobre mi amor» (2, 8). Con esto, los animales que simplemente siguen su instinto se han convertido en los animales felices En Teócrito se encuentra una oración a Pan un tanto burlesca: «Si no me concedes lo que te pido, tendrás que pasar el invierno en la fría Tracia, junto al Hebros, y el verano en Etiopía, en el extremo sur de la tierra, apacentando tus ganados» (7, 111). En Virgilio, Galo profiere el siguiente lamento: «Nada puede remediar mi desgraciado amor, ni aunque me fuera a beber entre los hielos del Hebros, ni aunque fuera a vagar por la nieve invernal en la región de Tracia, ni aunque apacentara los rebaños de los etíopes bajo el signo de Cáncer» —es decir, en lo más fuerte del verano (10, 65)—. Lo que eran amenazas concretas contra el dios

de los pastores se ha convertido en Virgilio en expresión del tormento del infeliz amante que da la vuelta al mundo sin poder hallar fatiga alguna que sea capaz de hacerle olvidar las penas del amor.

Sin estridencia alguna, de una manera casi imperceptible, Virgilio cambia radicalmente el sentido de los motivos de Teócrito; y se tardó mucho en descubrir el importante avance que las *Eglogas* suponen sobre la poesía juguetona del período helenístico. Virgilio se interesó por Teócrito como por un poeta admirado y reconocido entre los griegos. Sus escenas fueron el objeto de sus contemplaciones. Pero sin darse cuenta, lo contempló con los ojos del nuevo clasicismo que surgía, y esto le llevó poco a poco a lo que habían sido las cualidades de la poesía clásica, a tomar las cosas con mayor seriedad, a buscar su significado, a sentir más profundamente. Así, Virgilio, buscando lo que él tenía por griego, cambió más en el estilo de Teócrito, de lo que hubiera cambiado si hubiera pretendido ser original. Con ello descubrió Virgilio la Arcadia sin haberse puesto a buscarla y sin vocear luego su descubrimiento. Y por esto, nosotros hemos tenido que trabajar fatigosamente para descubrir que era él quien la había descubierto, y también para descubrir qué es exactamente lo que había descubierto.

Que las *Eglogas* de Virgilio representan un retorno al arte clásico, puede verse inmediatamente con sólo observar que los poemas virgilianos no son como los de Teócrito pequeños fragmentos sacados tal cual de la corriente de la vida, sino que son obras de arte bien compuestas y bien trabadas [5]. Los motivos aparecen y reaparecen, y en el conjunto de cada poema hay una sabia distribución de puntos de máximo interés y puntos de descanso. Más aún, como suele suceder, este arte clasicista es en tales detalles formales más exigente que el mismo arte clásico; a lo que hay que añadir tal vez un gusto natural de los romanos para la armonía de la cons-

---

5 Cf. especialmente G. ROHDE: *De Vergili eclogarum forma et indole*, Berlín, 1925, así como los trabajos de F. Klingner sobre Virgilio, que están ahora reunidos en el volumen *Römische Geisteswelt*. En las páginas 120 sigs. de este volumen hay un resumen de los estudios sobre las *Eglogas* y sus tendencias durante los últimos años.

trucción, que hizo que el clasicismo de la época de Augusto fuese particularmente cuidadoso de la trabazón formal de la obra poética.

Esta perfección formal de los poemas muestra que la obra de arte adquiere en gran parte una existencia independiente. El poema ya no está ligado a una situación determinada o a determinado círculo de oyentes o lectores, o a determinada manifestación de la vida real. La literatura se hace un reino autónomo, un valor absoluto en sí, es decir, desligado de todo lo que no sea arte y literatura [6]. Por primera vez en la historia literaria de Occidente, un poema es sólo por su forma interna, por su belleza, su gracia y su sonido, una «cosa bella» en sí misma.

A medida que avanza en la composición de sus *Eglogas*, Virgilio se va acercando cada vez más a la exactitud, la seriedad y la grandeza del arte clásico. Pero en vano se buscarán entre los poetas griegos los objetos que son grandes y serios para Virgilio. Gradualmente se va él saliendo de los relativamente estrechos límites de los motivos pastoriles de Teócrito, pero no son hazañas famosas ni un destino grandioso lo que constituye el tema de las *Eglogas*; propiamente ni siquiera se ocupa en narrar acontecimientos, sino más bien en describir y encomiar determinadas situaciones. Pero tales situaciones no son como las que solía ensalzar la lírica griega arcaica; no son ocasiones solemnes que levantan al hombre sobre la vida cotidiana, sino que es precisamente esta vida de todos los días la que Virgilio procura aprehender con su sensibilidad. La Arcadia es la tierra de los dorados días de trabajo. Las actividades rutinarias y familiares, los objetos de todos los días, siempre los mismos, la vida pacífica en el hogar sencillo son los temas sobre los que Virgilio vierte su sensibilidad. Pero esta vida de todos los días es, en realidad, la vida de un paraíso perdido, y este amor de lo familiar es más una nostalgia de lo ausente que una felicidad presente. La Arcadia es la tierra en que los montes y los árboles participan en el dolor del amante infortunado —era éste un motivo

---

6 Sobre los presupuestos espirituales y sociales de este fenómeno, confróntese H. FRÄNKEL: *Ovid.*, 9 sgs.

del mito de Dafnis—, los animales y los hombres están ligados por sentimientos comunes y los pastores saben cantar con un sentimiento profundo. En esta Arcadia, el valor de las cosas no se mide según su utilidad práctica, y el valor de los hombres no depende de su capacidad de acción o de producción, sino que hay un nuevo valor poético que corresponde a lo que puede hablar al corazón y excitar un dulce scentimiento. Es la aurora de un nuevo género de amor [7].

Pero aun en este mundo sentimental no puede menos de entrometerse la historia contemporánea. A lo largo de las *Eglogas* de Virgilio se va notando cada vez más intensa la presencia de los acontecimientos contemporáneos. A primera vista parece improbable que en esta poesía pastoril y remota la política contemporánea pueda tener una importancia tan efectiva como en la poesía mucho más real de Teócrito. Se ha querido comparar a Virgilio con los poetas griegos arcaicos, como Alceo y Solón; esto significaría que también en la admisión de temas políticos dentro del reino de la poesía habría seguido Virgilio los modelos de la Grecia clásica. Pero en la Arcadia, la política está en una situación muy singular. Virgilio no toma parte activa en las luchas políticas de su tiempo; no es un político como Solón, ni siquiera un hombre de partido como Alceo. El no predica ningún programa político. Para él lo político está directamente relacionado con lo mitológico, con lo que se pone de manifiesto, mejor que nunca hasta entonces, la proximidad y la interacción entre el mito y la realidad, que es uno de los rasgos característicos del panorama espiritual de la Arcadia.

La primera vez que Virgilio introduce la política contemporánea dentro de la poesía pastoril es en la égloga primera; en ella se trata de un pastor que alcanza la libertad y de otro que es arrojado de la tierra de sus mayores debido a una repartición de tierras en favor de los soldados veteranos. Pero el sentimiento colorea hasta tal punto todo el conjunto, que el hecho real y concreto casi desaparece. El que un pastor tenga que abandonar sus tierras paternas aparece como una

---

7 El primero en poner esto de relieve fué G. JACHMANN: *Neue Jahrb. für das Klass. Altertum*, 49, 1922, 101 sigs.

desgracia propia de una época agitada; que el otro, aun entrado en años, pueda pensar en crearse una vida confiada, aparece como la obra de un dios salvador que se le ha manifestado en Roma, poniendo fin a la miseria y al absurdo de la existencia humana. Siempre que Virgilio habla de los acontecimientos de su época lo hace lleno de un sentimiento que, en realidad, llena todo el paisaje espiritual de su Arcadia; el deseo y la nostalgia de la paz y del hogar patria: Cuando este deseo se manifiesta todavía más claramente en la égloga cuarta, Virgilio lo lleva hasta una dichosa edad de oro, confundiéndolo sin dificultad con esperanzas de orden escatológico.

Estos sueños del poeta dan a la Historia un significado que es, en realidad, una respuesta a muchas expectaciones de la época. Después de la perniciosa anarquía de la guerra civil un profundo deseo de paz dominó particularmente a los mejores de la época. Desde este aspecto se halla en la poesía de Virgilio un elemento político real, y es muy significativo que el poeta, en un tiempo en que Augusto apenas empezaba a influir en la historia de Roma, expresara el anhelo de paz que Augusto venía a satisfacer. Con ello ejerció Virgilio un notable influjo en la ideología del tiempo de Augusto, y en este sentido, las *Eglogas* virgilianas tuvieron, ciertamente, gran importancia política e histórica. Hay que notar de manera particular el influjo que las *Eglogas* ejercieron en los poemas primerizos del segundo de los grandes poetas del tiempo de Augusto, en los *Epodos* de Horacio[8]. Con todo, no se puede negar que muchos aspectos esenciales de la vida política son desconocidos de Virgilio. El se queda en el mero borde de la política. Cuando en la égloga cuarta espera del nacimiento de un niño el nacimiento de una edad de bendición, lo que espera es realmente un milagro. Con ello ya de antemano deja fuera de su consideración totalmente lo que es parte necesaria y esencial de la política, su quehacer terreno y la inevitabilidad del empleo de la fuerza para alcanzar sus objetivos. El pensamiento político se divide en ideología y política real;

---

8 Cf. *Hermes,* 73, 1938, 242. Recientemente se ha negado de nuevo la prioridad de Virgilio con respecto a Horacio; cf. W. WIMMEL: *Hermes,* 81, 1953, 317 sigs.

y hay siempre el peligro de que estos dos aspectos sigan cada uno su camino sin que el uno se preocupe para nada del otro. Virgilio hizo que los que no estaban activamente comprometidos en la política real pudieran dedicarse a la poesía y a la ideologías políticas; pero esta poesía e ideología tenían que estar necesariamente al servicio de los que se ocupaban activamente en la política, a los que prestaban un apoyo y una doctrina. Pero no había lugar para programas independientes, mucho menos para una oposición real.

Ya antes, entre los griegos, en una época de gran indigencia política, se había producido esta separación entre el ideal teórico y la realidad práctica de la política. Platón partió de un interés real en las cosas políticas, y su posición social, lo mismo que su inclinación, le destinaban a intervenir activamente en la vida política; pero no tuvo posibilidad de actuar en el sistema democrático de la Atenas de entonces, pues creyó que las instituciones existentes llevaban a grandes injusticias. Con resignación tuvo que contemplar que en el sistema político establecido no había lugar para los que tenían la justicia en el centro de su corazón, y se retiró a su Academia, su «Isla de los Bienaventurados» [9], donde era posible dedicarse a la justicia, aunque no fuera más que en el pensamiento. Platón chocó con algo que es inherente a toda política; una y otra vez choca él contra lo anti-intelectual, que impide la perfección del estado, contra la injusticia, la pasión, la ambición de poder. En su intento de eliminar estos obstáculos se propone él la pregunta concreta: ¿qué es la justicia, qué es el bien, qué es el conocimiento de tales realidades? Así, en esta «Isla de los Bienaventurados» —la filosofía a la que ha llegado— se da un tipo de pensar concreto y exacto, que permite formular distinciones precisas.

Virgilio, en cambio, se aparta de este mundo duro y malvado, lo abandona detrás de sí y parte para su Arcadia, afligido por la maldad de los tiempos, pero sin esperanza y aun sin deseo alguno de cambiarlos. El busca unos tiempos mejores, no con la inteligencia o con la voluntad, sino con el sentimiento. Así, huye él con nostalgia de este mundo revuelto,

---

9 E. KAPP: *Mnemosyne*. Ser. 3, vol. 4, 1936-37, p. 227.

y espera encontrar, no el estado justo, sino la paz idílica que abarca todo lo que es amable y familiar, la edad de oro en la que el león y el cordero se echarán juntos a descansar en plena armonía, el tiempo en que se reconciliarán todos los contrarios y todo se confundirá en un gran amor. Esto sólo podía ser resultado de un milagro, y más adelante, cuando escribía las *Geórgicas,* Virgilio vió este milagro en la obra de Augusto; Augusto había dado a Italia la paz, la tranquilidad, el orden. Así, Virgilio logró reconciliarse con la política en cuanto que le pareció que ésta hacía realidad sus sueños de Arcadia. En cambio, Platón, aunque suavizó en muchos aspectos su crítica de la situación política existente, nunca logró reconciliarse con ella y aceptarla. Para esto tuvo que evitar Virgilio con mucha sabiduría el tocar los puntos espinosos de la política, que, en realidad, apenas si debieron dejarse oir a sus oídos soñadores.

Aun en su última gran obra, en la que la acción política tiene una importancia mucho mayor, Virgilio se limita a medir los acontecimientos con la medida de sus esperanzas metafísicas. El sentido de los sufrimientos y aventuras de Eneas está en que hay un dios que todo lo dirige y lo lleva a la paz y al orden de una edad de oro. Los medios con que se expresa esta maravillosa providencia y dirección desde arriba son los de la épica griega primitiva. Pero en *La Ilíada* y *La Odisea,* cuando los dioses determinan lo que ha de suceder, lo hacen movidos por simpatías o antipatías, es decir, por motivos tan personales que ya en la antigüedad les parecían a muchos escandalosos. Por esta razón, Virgilio no podía aceptar simplemente este tipo de intervención divina. En *La Eneida* se realiza un grandioso plan universal al que todo se subordina y al que se acomodan incluso los dioses. En Homero se da un hado o *Moira* sólo en el sentido de que los dioses no pueden impedir que los hombres mueran, aunque sean sus propios descendientes o sus favoritos. Pero Homero no muestra tener idea de plan alguno superior según el cual los dioses dirijan los acontecimientos de los griegos y de los troyanos. Los dioses actúan de manera semejante a como actuaría cualquier hombre normal y dotado de vivas pasiones; así, lo natural es también sobrenatural. Pero Virgilio descubre en la

Historia un sentido más profundo; Júpiter guía a Eneas de tal manera que luego pueda florecer el imperio romano con todo el esplendor de la época de Augusto.

El sueño acerca de la edad de oro es tan antiguo como la reflexión del hombre sobre el curso de los acontecimientos mundanos; puede proceder de un sentirse perdido en el presente, en cuyo caso la edad de oro adquiere la forma de una época primitiva de esplendor o un paraíso original, o bien de la conciencia del esfuerzo humano en su tendencia hacia un fin que se proyecta como real al fin de la Historia. Pero antes de Virgilio en ninguna parte de la poesía griega o romana esta imagen ideal se había relacionado tan directamente con la realidad histórica como en *La Eneida*, o como en las mismas *Eglogas*.

El contacto de Virgilio con el mundo es fundamentalmente de carácter lírico; él busca lo familiar e íntimo, lo que responde a su sentimiento interior. Pero esto ya no lo encuentra en el mundo real que le rodea, como lo había encontrado Safo, y por esto lo busca en un mundo más allá de la áspera realidad. El mundo se ha hecho para él demasiado salvaje, demasiado alejado de Dios. O bien, mirando lo mismo desde el lado opuesto, él espera demasiado del mundo del espíritu. Por esto busca su ideal en la Arcadia; y, en el fondo, el mundo épico y heroico de *La Eneida* es también un mundo arcádico e idílico, lleno de nostalgia por el orden y el sentido de las cosas.

De ello resulta un concepto totalmente nuevo de lo que ha de ser la poesía, y es ésta quizá la más importante contribución de Virgilio a la historia de la cultura. Virgilio ha sido el maestro de innumerables poetas de Occidente que sintieron la poesía como él la había sentido, lo cual, naturalmente, influyó en las mismas formas de expresión poética.

En la *Egloga* décima, que, como vimos, nos introduce mejor que ninguna de las otras en el país de la Arcadia, aparece el poeta Galo. El poeta es el único que puede tener acceso a los pastores de la Arcadia, que son también poetas. Ciertamente no podemos decir que lo que Galo aquí representa es simplemente lo que Virgilio pensaba de los poetas en general, ni hemos de suponer que sus versos nos revelan lo que Virgilio

creía ser típico de toda poesía; un gramático antiguo atestigua que Virgilio había tomado de su amigo Galo versos enteros. Pero muchos detalles pueden reconocerse como característicos de Virgilio.

Cuando Pan dice a Galo: «Amor no se preocupa de las lágrimas del amante infortunado», el poeta contesta: «Pero al menos vosotros los arcadios cantaréis mis pesares. ¡Oh, cuán dulcemente descansarán mis huesos si vuestra flauta se ocupa de mi amor!» Y su fantasía continúa pintando lo feliz que él sería aquí junto a las frescas fuentes, la hierba suave, el soto de Arcadia, si pudiera estar con su amada Licoris. Pero ella se ha ido a la guerra con otro. No conozco ningún otro pasaje en toda la poesía griega en el que alguien reflexione sobre su propia muerte con un placer tan sentimental. Desde los días de Safo es frecuente que el enamorado infortunado desee la muerte, y desde tiempos más antiguos es motivo de consolación en la muerte el que el nombre del que muere permanezca vivo en el canto de los venideros; asimismo, según una creencia remota, es un honor para el muerto el ser llorado desconsoladamente por los suyos...; pero que un hombre se complazca imaginando cómo su desgracia excitará la compasión de los demás, y que encuentre en esto su satisfacción, es algo que sucede aquí por vez primera. Safo ciertamente sentía una tendencia interior a ligarse con los que estaban junto a ella mediante una comunión de pensamientos y de sentimientos; pero éste era un impulso hacia afuera, mantenido por el recuerdo de cosas bellas, de fiestas vividas en común y cosas semejantes. Pero Galo sólo se contempla a sí mismo, se goza en que otros piensen en él apasionadamente y sueña así que tiene él un valor que no ha podido hacer efectivo en la realidad de su vida y de su felicidad. Es una postura que difiere mucho de la del héroe trágico que deja en el drama que su dolor sea contemplado y espera compasión. Prometeo, por ejemplo, grita encadenado a su roca: «¡Mirad cómo he de padecer!» El personaje trágico llama a los que han de ser testigos de lo que le ha sucedido en su lucha con los poderes del Universo; no se goza en el sentimiento dulzón de su propia fragilidad, sino que se

pone a sí mismo como ejemplo de las injusticias que suceden en el mundo.

Se podría conjeturar que Virgilio halló en algún poema helenístico no conservado un modelo para esta introspección de Galo en la *Egloga* décima, y semejantes conjeturas podrían hacerse a propósito de otros aspectos en los que he atribuído a Virgilio el papel de innovador. Realmente no hay que desechar sin más la posibilidad de que algún motivo determinado fuese común en la poesía helenística tardía, que desconocemos casi en su totalidad. Pero, como ocurre en otros casos, es significativo que este motivo de la introspección de Galo se halle ya de una manera germinal en otra égloga de época anterior. En la *Egloga* quinta, Mopso canta la muerte de Dafnis, y dice que Dafnis había compuesto su propio epitafio, que decía: «Aquí está Dafnis, el de los bosques, conocido hasta entre los astros, el pastor de los bellos ganados; pero yo mismo era aún más bello.» Esto es una imitación de Teócrito, pero en éste Dafnis dice (1, 120): «Yo soy Dafnis, el que aquí pastoreaba ganados; Dafnis, el que venía a abrevar los toros y las vacas.» Teócrito sólo da unos hechos concretos. La referencia a la propia fama y a la propia belleza, y con ello la autorreflexión sentimental, es añadidura de Virgilio, y no se encuentra cosa semejante en la poesía helenística, ni siquiera en Catulo, aunque éste ya nos presenta algo que suena como a una especie de autocompasión. Pero el tono de Virgilio es algo peculiar y nuevo; Galo exagera tanto la nota, que llega a describirse a sí mismo tal como le han de cantar los otros llenos de sentimiento. También este género de consolación propia de la Arcadia es, en realidad, una fuga de la vida, un escapismo hacia la emoción y el sentimiento. No se trata sólo de que el poeta Galo sienta profundamente y sufra sin remedio ante la contradicción entre sus esperanzas sentimentales y la realidad de su vida, sino que exige que su existencia sentimental sea aceptada por los demás con semejante sentimiento, y esto es lo que él puede esperar en la Arcadia idal, aunque no encuentre allí como pastor su fecilidad idílica.

Galo se dirige luego a su lejana amada con versos tomados literalmente de los poemas del mismo Galo y que constituyen un ingenioso centón en el que se han fundido los elementos

de los dísticos originales que han podido acomodarse a los hexámetros virgilianos ofreciendo algún sentido [10]. Luego continúa con versos compuestos por el mismo Virgilio e independientes ya de los versos de Galo, pues, además de que el sentido es ya aquí distinto, nos encontramos de nuevo con las reminiscencias teocríteas tan características de las *Eglogas*. Luego continúa Galo así: «Mis versos fueron compuestos según el modelo de Teocles de Calquis, pero ahora los compondré según la manera pastoril de Teócrito. Quiero sufrir mi desgracia en los bosques junto a las cuevas de las fieras, y escribir el nombre de mi amada en las cortezas de los árboles. Quiero vivir entre las ninfas de las montañas de la Arcadia y cazar jabalíes.» Para Galo, escribir poesía arcadia significa vivir en la Arcadia, es decir, lejos del tumulto de los hombres.

Ya el viejo Hesíodo se había retirado con sus rebaños a la soledad de las montañas y en Hipocrene, la fuente del Helicón, había tenido sus diálogos con las musas. Pero Hesíodo es realmente pastor; él sube en verdad con sus rebaños a las montañas solitarias y cree sinceramente que las musas le han llamado para ser poeta: se le han aparecido corporalmente y le han dado esta misión. La vida de pastor es para él la dura necesidad, no una experiencia romántica para poder entregarse al sentimentalismo.

Cuando en las palabras poco ha citadas, Galo dice que desea cazar jabalíes, hemos de pensar que lo dice porque el pastor es al mismo tiempo cazador, como Virgilio hace notar ya en las primeras églogas (2, 29; 3, 75; 7, 39). Pero no es ésta la única razón; Galo no se para en el mero deseo de ir de caza, sino que se imagina la caza de una manera patética en las montañas cubiertas de nieve, en los peñascos y en los bosques. Esta caza es para él la medicina de su amor desgraciado, una cura un tanto extraña a nuestra manera ver. A nosotros nos suena más natural Teócrito cuando dice que el único remedio contra un amor desgraciado es la poesía y el canto (2, 1 y 17), y es indudable que son más los hombres que han recu-

10 Esta combinación de citas formando un nuevo poema tiene precedentes helenísticos; cf. O. CRUSIUS: *PW*., 3, 1931.

rrido a esta cura que no a la de la caza de jabalíes. Aquí Virgilio sigue un motivo literario antiguo. Eurípides había descrito en su *Hipólito* el amor de Fedra para con su hijastro Hipólito. Este es cazador, y no quiere saber nada de amores. Entonces Fedra se imagina en sus sueños calenturientos (215 y siguientes) que sale a cazar por las montañas; naturalmente, ella piensa que sólo así puede unirse al objeto de su amor, pero no puede expresarlo abiertamente ante el coro. Cualquier romano educado podía percibir inmediatamente que Virgilio había tomado este elemento de la tragedia y lo había transferido a los dolores de Galo en la Arcadia. Al menos Séneca en su *Fedra,* al describir la cacería de Hipólito, usa conceptos que aparecen en las palabras que Virgilio atribuye a Galo.

Finalmente, podemos hacer notar que hacia el final de las palabras de Galo aparecen motivos de la poesía griega clásica que sirven para dar dignidad y grandeza al sentimiento expresado. En estas palabras del poeta amigo de Virgilio nos encontramos con los mismos elementos que hacen que la poesía pastoril de Virgilio se vaya distanciando cada vez más de la de Teócrito; Virgilio subraya lo sentimental, toma el sentimiento en serio y se sirve para expresarlo de las formas y fórmulas de la mejor poesía griega. Para descubrir esto, no nos hacía falta recurrir a las expresiones de Galo, pero en ellas encontraremos además otras cosas más importantes.

¿Qué tipo de poeta nos presenta aquí Virgilio? ¿Qué género de poesía? ¿De dónde saca el poeta lo que dice? No hace más que seguir su fantasía, sus sueños. Va paladeando sus pensamientos y sus deseos y los va expresando tal como se presentan fluctuando en su mente. Entre los poetas del tiempo de Augusto, contemporáneos más jóvenes de Virgilio, es ya cosa corriente que el poeta ha de abandonarse a sus sentimientos en la naturaleza solitaria. A nosotros, los sueños poéticos y la fantasía nos parecen parte esencial de la existencia de un poeta. Sin embargo, aunque nos cause admiración, este género de poesía no empezó a existir hasta que Virgilio descubrió su Arcadia.

Hesíodo, al pastorear sus rebaños y componer sus versos en las solitarias laderas del Parnaso, no se entrega a su propia fantasía, sino que recibe la inspiración de la divinidad. Esto

no es sólo una manera de hablar para decir lo mismo de otra manera, ni es un mismo fenómeno expresado desde dos puntos de vista: el uno, religioso, y el otro, psicológico. Se trata de dos cosas esencialmente distintas, aunque más adelante los conceptos se confundieron y se mezclaron de diversas maneras. Lo que las musas inspiran a Hesíodo y él comunica a los hombres tiene una relación directa con la vida real, pues consiste en consejos prácticos para el trabajo del campo o para obrar con justicia, o bien esclarece nuestro conocimiento de los poderes divinos que actúan en la Naturaleza y en la vida del hombre. Las musas le encargan que anuncie «el futuro y el pasado» (*Theog.*, 32), y lo que él quiere comunicar a Perses es «la verdad» (*Erga.*, 10). Y aun cuando en el siglo v esta inspiración ya no se tomará de una manera tan ingenua y los poetas se ocuparán ya de objetos más espirituales; sin embargo, la función del poeta sigue siendo la de decir la verdad. Incluso Platón describe en el *Ión* el «entusiasmo» o la inspiración del poeta como un don divino —*theia moira*—, cuya finalidad es la de encender el interés de los oyentes y hacer que el objeto de la poesía cobre vida ante sus ojos; pero no es un proceso creador en el que el objeto de la poesía reciba el ser.

Ciertamente, la libre invención era ya practicada por los poetas trágicos, especialmente los últimos. Así, Eurípides inventó el asesinato de los hijos en la *Medea*, y los teóricos de la poesía a partir de la *Poética* de Aristóteles discutían hasta qué punto un poeta podía inventar. De ordinario sólo se concedía una limitada libertad en el tratamiento de los objetos poéticos, ya que éstos estaban ligados al mito [11]. Sin embargo, inventar no es abandonarse a la fantasía. Cuando vemos a Eurípides, como nos lo pinta la leyenda, meditando solitario y escribiendo sus versos en una cueva junto al mar, nos parece más bien encontrarnos ante un filósofo que no ante un Galo que se entrega a sus fantasías en la Arcadia. Eurípides persigue algo determinado, quiere llegar al fondo de lo que podría-

---

11 W. Kroll: *Studien zum Verständnis der römischen Literatur,* 1924, 50 sigs., recoge numerosos pasajes de autores griegos y latinos que tratan sobre la «invención» de los poetas; pero estos pasajes deberían interpretarse con más cautela.

mos llamar un «problema» en su sentido etimológico, y al inventar nuevas situaciones lo hace con el fin de plantear o resolver mejor tales problemas. Y aunque no pretenda más que crear nuevas situaciones dramáticas o nuevos motivos, no lo hace abandonándose a meros sueños, fantasías o sentimientos, sino que de una manera consciente se pone a pensar y a reflexionar; esto es esencial en este género de poesía.

Los poetas helenísticos son a veces innovadores, pero sus innovaciones no pueden atribuírse ni a la antigua inspiración, ni tampoco a los sueños de Arcadia. Proceden también de un género de invención basado en la agudeza y el buen gusto. En ella juega un papel importante la técnica artística, es decir, algo de tipo racional, hasta tal punto que las oscuras influencias del subconsciente son muy poco características de este tipo de creación. La fantasía poética sólo predomina en Grecia en las creaciones burlescas, como en la comedia de Aristófanes o en los dramas satíficos.

Ciertamente, Virgilio en los poemas posteriores, las *Geórgicas* y *La Eneida,* no siguió este camino. Pero muchos de sus contemporáneos más jóvenes siguieron esta nueva senda de Arcadia, especialmente Tibulo, quien siempre va como soñando y envuelto en imágenes sentimentales.

Unos seiscientos años antes de Virgilio, la lírica griega arcaica había despertado a la conciencia de que el hombre tiene alma. Entonces se habían descubierto en el sentimiento humano ciertos rasgos que lo distinguían radicalmente de las actividades de los órganos corporales y de todo lo que fuera de naturaleza material. Se descubrió también entonces que este sentimiento no era un mero influjo de la divinidad o una simple reacción a un estímulo externo, sino algo muy personal que brota de cada uno de una manera muy propia y singular. Más aún: se descubrió que los sentimientos pueden ligar a diversos hombres entre sí y que diversos hombres pueden poseer los mismos sentimientos, recuerdos y opiniones. Finalmente, se observó que en el sentimiento puede haber como una tensión y aun una contradicción interna en la cual se revela la intensidad de lo anímico, su «profundidad», que es como su dimensión propia y característica. Todo lo que hemos dicho sobre el concepto virgiliano de Arcadia puede resumirse diciendo que

Virgilio amplió y reinterpretó estos tres rasgos fundamentales del alma descubierta por los griegos.

La espontaneidad del alma se convierte en Virgilio en la corriente incesante de los sueños y el chorro poderoso de la fantasía poética. El sentimiento que trasciende al individuo y que puede abarcar y ligar a varios hombres se convierte en Virgilio en un anhelo de paz y de amor a lo familiar que se participa también a los animales, a los árboles y las montañas. Finalmente, la tensión y profundidad del sentimiento se convierte en la conciencia del hombre sensible que sufre y se da cuenta de que su alma tierna y frágil se halla abandonada en un mundo áspero y cruel.

Más adelante, el mismo Virgilio pensará que hay una cierta morbidez en entregarse así a la expresión de la propia interioridad anímica. Pero estas tres características que ahora surgen. la fantasía poética, el amor universal y la sensibilidad doliente, tendrán gran influencia en el futuro. No es sólo el carácter profético de la égloga cuarta lo que aseguró a Virgilio en la Edad Media el título de precursor del cristianismo. Su Arcadia no es sólo tierra de nadie entre el mito y la realidad, sino también tierra de nadie entre los tiempos, como una base perdida en la que se detiene el alma que siente la nostalgia de su patria lejana. Sin embargo, Virgilio más adelante, no sólo no buscará, sino que más bien evitará volver a las regiones por él descubiertas. En sus poemas tardíos tomará una postura más bien severa y varonil, que le acercará más a la manera clásica de pensar y de sentir. Sin embargo, el sentimiento de los primeros tiempos nunca le abandonará del todo.

En la Arcadia surge, a la vez que una nueva conciencia de la interioridad del alma, una nueva sensibilidad del poeta acerca de sí mismo. En realidad, Virgilio era demasiado humilde para vanagloriarse de su propia poesía, pero de la manera como presenta al poeta Galo en la égloba décima, se puede colegir qué es lo que él consideraba como cualidades peculiares de un poeta. El poeta es un ser que vive entre seres divinos y participa de la naturaleza de una manera particular, porque es un ser capaz de sentir más profundamente que los demás hombres, y por esto mismo sufre más que los otros en las contrariedades de este mundo. Esto no lo dice Virgilio de una manera tan

explícita, pero esta idea, tan importante en la poesía moderna, empieza a resonar en su poesía. Al comienzo de la égloga sexta hace Virgilio como una especie de manifiesto de sus ideas sobre la poesía, pero, según su característico modo de ser, evita el dar demasiada importancia a sí mismo y a sus versos. Siguiendo a Calimaco rehusa entregarse a la gran épica—aunque más adelante también la cultivará—y quiere limitarse al juego delicado de los pequeños poemas. Pero, sin darse cuenta, deja escapar una palabra que es totalmente incompatible con el espíritu de Calímaco: expresa la esperanza de que sus versos, aunque tan insignificantes por su contenido, pueden ser leídos alguna vez por alguien «arrebatado de amor». Esta participación del sentimiento es uno de los rasgos característicos del poeta, y él quiere comunicarlo a los demás.

Horacio tiene mayor confianza en sí mismo. La primera composición de su libro de *Odas* proclama por vez primera la dignidad de su propia poesía y muestra cómo ésta tiene sus raíces en el suelo de la Arcadia de Virgilio: «La hiedra, premio de la frente del poeta, me une a mí con los dioses; el soto fresco y los coros ligeros de ninfas y de sátiros me separan del vulgo... Si me cuentas entre los grandes poetas, mi cabeza se sentirá cerca de las estrellas.» El fresco soto estaba en la Arcadia, y allí, separado de los hombres vulgares, vivía el poeta con los seres divinos de la mitología griega. El poeta vive cerca de los dioses. Es lo mismo que dice ya Virgilio en la égloga quinta: después que Mopso ha cantado la muerte de Dafnis, Virgilio se quita la máscara y habla por boca de Menalcas diciéndole: «Oh poeta divino», mientras que en la égloga décima pronuncia estas mismas palabras dirigiéndose a Galo. Con ello quiere traducir una expresión homérica. Pero cuando Homero llama a un aedo o a un heraldo «divino» quiere con esto decir que el interpelado está bajo una protección especial de la divinidad, pero no que el aedo posea especiales cualidades espirituales que le confieran personalmente un valor especial. En cambio, Virgilio quiere decir, como lo muestra el contexto, que la actividad poética hace del poeta un ser sobrehumano. En griego se podía llamar a Homero «cantor divino» [12]; Teócrito puede dirigirse a un

---

12 Por ejemplo, ARISTÓFANES, *Ranas*, 1.034; PLATÓN, *Ión*, 530 b; epitafio en *Peri Homerou*, de ALCIDAMANTE; CALÍMACO, *Epigr.*, 6, 1. Los niños

pastor legendario llamándole «divino Comatas» (7, 9), pero nunca presenta a un pastor llamando a un colega «Tú, divino poeta». A pesar del culto a la amistad y a la poesía, no se había llegado nunca, ni siquiera en el círculo de Catulo, a semejante tono [13].

Si nos preguntamos, quizá con su tanto de indiscreción, por qué Horacio permite que el poeta pueda estar tan orgulloso de su obra, tal vez no sea fácil responder. En el citado manifiesto del poema con que comienzan sus *Odas* se atiene, en general, a un esquema bien conocido de la poesía griega primitiva, aunque hay algunos motivos particulares de origen helenístico que no hacen aquí al caso. Los distintos hombres luchan por la consecución de distintos valores —pero yo tengo mi propia meta, que es mucho más estimable—. Horacio supone que los demás hombres se afanan por el honor, el poder, la riqueza, el placer; pero ¿por qué piensa él que es algo mucho más valioso llegar a ser un poeta famoso? En otro pasaje igualmente conspicuo, al comienzo de sus odas romanas, vuelve Horacio a hablar de su propia actividad poética. «Odio la gente vulgar y la desprecio.» Guarda un silencio sagrado: «pues yo, sacerdote de las Musas, canto a doncellas y mozos cantos hasta ahora no oídos». Aquí se entretejen de nuevo diversos motivos tradicionales. Al llamarse a sí mismmo sacerdote de las Musas, Horacio depende de la concepción primitiva según la cual el poeta está inspirado por las Musas; pero propiamente de «sacerdotes de las Musas» parece que no se había hablado entre los griegos. Píndaro se llama a sí mismo «Profeta de las Musas», que no quiere decir otra cosa sino que considera su misión comunicar lo que las Musas le revelan. Horacio ha introducido aquí un elemento de los misterios paganos que exigían el silen-

---

tenían que aprender en la escuela: «Homero no es un hombre, es un dios» (ZIEBARTH: *Aus der Antike Schule,* 2.ª ed., núm. 26. Para la evolución posterior de esta idea, cf. LUDWIG BIELER: *Theios Aner,* «Das Bild des göttlichen Menschen in Spätantike und Frühchristentum. Viena, 1935.

13 F. KLINGNER: *Dichter und Dichtkunst im alten Rom,* 1947, 28, muestra que en Catulo la tierra de ensueño de la poesía y del amor comienza ya a deslizarse de la realidad ordinaria, lo cual prenuncia ya en muchos aspectos la evolución que tiene lugar en Virgilio.

cio de un riguroso secreto. Pero ¿cómo puede compaginarse este servicio de las Musas con el odio a la gente vulgar, siendo así que las Musas sólo comunican al poeta lo que éste ha de anunciar a todo el mundo? ¿Y cómo puede enorgullecerse el servidor de las Musas de anunciar algo enteramente nuevo y suyo, si su misión es la de ser transmisor de la voz de las diosas? El orgullo de contar algo nuevo y todavía no dicho aparece en los poetas griegos primitivos sólo dentro de ciertos límites: sólo cuando, frente a los valores generalmente reconocidos, descubren ellos algún valor peculiar, es decir, en un juicio sobre un objeto bien determinado. Este es el único caso en que se contraponen a los demás mortales, y aun entonces lo hacen sin patetismo religioso y sin odio al pueblo común. El primero que se enorgullece de su propio sentir es Hesíodo, quien se considera más sabio que los «locos y necios» (*Theog.*, 26). La prosa es luego más explícita en este sentido; por ejemplo, el historiador Hecateo o el filósofo Heráclito: en ellos se encuentra el orgullo del intelectual, del que no sigue las creencias necias de la masa, sino que tiene conciencia de que su propia investigación y sus estudios le han llevado a cosas más verdaderas. Sin embargo, cuanto mayor es la preponderancia de las ideas religiosas en un autor, como acontece con Parménides o Empédocles, menor es el desprecio que manifiesta para con los demás. Por el contrario, el que hace burla de la locura del vulgo, como por ejemplo Hecateo, suele estar afectado de cierto racionalismo hostil a la religión.

El primero que introduce en la poesía el orgulloso desdén para con los hombres ordinarios es Calímaco. Ahora conocemos el prólogo de los *Aitia*, en el que dice que no quiere andar por las amplias avenidas frecuentadas, sino por sus propias sendas, por estrechas que sean. El orgullo de Calimaco no se basa en la pretensión de predicar nuevos valores o verdades: no hay nada que esté más lejos de él que la pose del predicador. El se enorgullece de su cuidadoso trabajo de lima, de la exquisita forma artística de sus poemas. ¿Qué relación tiene esta exclusividad artística con el tono sacerdotal del poeta romano? ¿Qué relación tiene con otro motivo que también aparece en el citado comienzo de las *Odas* romanas, la pose del maestro? Ya en el siglo v se había dicho que el poeta es un maestro del pueblo;

pero ningún poeta griego se había presentado con tanta solemnidad como Horacio en el papel de maestro de las doncellas y los jóvenes, y, desde luego, ningún maestro griego tenía tantos humos de superioridad que se permitiera odiar al pueblo común.

Nuestra indiscreta pregunta acerca de las razones por las que Horacio se sentía tan orgulloso de su poesía no puede responderse partiendo de este manifiesto de las *Odas*, o, mejor dicho, en él encontramos demasiadas respuestas, las cuales, si se toman en serio, se revelan como parcialmente contradictorias. Horacio se presenta como inspirado por las musas, como celador de los secretos de los misterios, como predicador de nuevas verdades, como maestro de la juventud. No hemos de tomar demasiado literalmente cada uno de estos motivos. En la poesía griega estas diversas ideas son algo realmente vivo, es decir, significan realmente lo que dicen; en Horacio, en cambio, se toman en un sentido mucho menos estricto. En él se han convertido en símbolos, en una especie de metáforas. De la misma manera que uno puede decir «tiene la piel blanca como la nieve», y con ello no piensa más que en el color de la nieve, pero no en el frío u otras propiedades de la nieve, así, aquí las palabras musa, sacerdote, maestro, innovador no se toman en su sentido propio y pleno. Horacio, simplemente, no quiere o no puede decir claramente lo que él entiende que su poesía es; esto es algo que requiere un delicado trabajo de interpretación.

Todas las alusiones a temas griegos sirven para conferir dignidad y seriedad a sus poemas. Pero la mera gravedad sólo sería un gesto vacío, ya que por sí misma no dice lo que el poeta quiere decir en concreto, lo cual, si es que realmente existe, ha de ser algo nuevo, difícil y aun tal vez, si pueden manifestarse en ello internas contradicciones, discutible. Horacio no habla de la Arcadia; pero es evidente que para él existe también un terreno al que sólo el poeta tiene acceso, con exclusión de los vulgares mortales. En él tienen su morada la nobleza de espíritu, la delicadeza de alma, la belleza. El poeta que camina en búsqueda de esta tierra es un extraño, un peregrino entre los demás hombres. Lo que el poeta romano considera digno de tenerse en cuenta y plenamente significativo,

lo encuentra él en el mundo de la cultura y de la literatura griegas. Con ello, los motivos griegos pierden necesariamente la conexión con lo real que tenían en su lugar de origen. Las musas ya no son realmente seres divinos, el sacerdote ya no es tal sacerdote, los misterios ya son otra cosa y el maestro ya no tiene realmente ningún discípulo. Todo tiene un significado puramente metafórico, y nos encontramos en un terreno literario en el que, como en la Arcadia, no se pueden tomar las cosas en un sentido demasiado estricto. Hay una interinfluencia mutua entre lo mítico y lo real. El lenguaje no tiene ya la doble función de denotar una existencia y connotar un significado, sino que se ha reducido a la función connativa. Lo que se ha tomado en Grecia se ha convertido en pura alegoría, y el arte es el reino de los símbolos.

Surge entonces un abismo entre la realidad cotidiana y lo connotado por el arte. Junto al mundo de las cosas reales y concretas surge el mundo del arte. Es verdad que ya en Grecia se habían dado símbolos y alegorías, pero eran símbolos y alegorías inocentes y sin problemas. Cuando un poeta griego habla de Hefesto, aludiendo al fuego, podemos seguir un proceso que puede expresarse de la manera siguiente: la frase «Hefesto aniquiló a una ciudad puede decirse en la época primitiva con una fe total en el Dios cuya furia se manifiesta mediante el fuego. La Ilustración explicó que propiamente no había dioses, y que Hefesto significaba sólo el fuego, es decir, propiamente no había más que fuego. Los demás dioses podían explicarse de manera parecida. No obstante, la poética decía que el poeta ha de procurar dar vida a sus descripciones, y por esto es cosa más poética hablar de Hefesto que hablar simplemente del fuego. Así, pues, este uso «metonímico» de los nombres divinos venía apoyado, de una parte, por el racionalismo, y, de otra, por la teoría poética y las exigencias ornamentales de la poesía. Lo mismo podría decirse de Virgilio y de Horacio, pero hay un rasgo que distingue esencialmente el uso que los romanos hacían de este recurso y el de los griegos. Para el poeta griego creyente, estos nombres significaban algo real; para el no creyente se habían convertido en un recurso estilístico o en un juego poético. Pero para los romanos, tales nombres sirvieron para crear la Arcadia, la tierra de la sen-

sibilidad y de la poesía. Ya en la tragedia griega, las figuras mitológicas no se toman en serio; en ella ya no se narra un mito, sino que se «re-presenta», lo cual implica ya una diferencia entre lo real que sucede en la escena y lo connotado o significado en ella. Lo que acontece en la escena tiene un sentido, un significado que va sobre la realidad concreta de lo que los actores hacen, hacia la expresión de algo espiritual, algo que no es directamente expresable, algo problemático. Con todo, las figuras míticas no se pierden en la nebulosidad idealística, sino que, al contrario, tienen toda la fuerza de lo real.

Por esto, las figuras de la tragedia ática no son meras alegorías, sino personas de carne y hueso. Y aun cuando la escena deja de representar los antiguos mitos como si fueran realidad histórica, no se abandona la imitación de los antiguos acontecimientos mitológicos en favor de un tratamiento más psicológico e intelectual de la acción, los personajes siguen teniendo sus pies en el suelo. Si las figuras del drama ya no son «reales», por lo menos se pone todo empeño en presentarlas como «posibles». Más aún: a medida que disminuye la fe en la realidad del mito, aumenta el esfuerzo de los poetas dramáticos por dar a su obra una apariencia de realidad mediante cierto realismo y verismo psicológico. Por el contrario, la alegoría no pretende producir esta especie de «engaño» mediante un juego de apariencias; su función es la de ser portadora de un significado determinado. En Virgilio, las ninfas y las musas, Pan y Apolo se hallan ya muy cerca de la alegoría, ya que en ellos se encarna la vida idílica de la Arcadia, su naturaleza pacífica y el ambiente poético sentimental que allí viven los pastores.

Con ello, los dioses antiguos quedan reducidos a una especie de siglas; han perdido su carácter misterioso original y han quedado reducidos a una idea que ya no responde a un sentimiento de admiración religiosa, sino que es un ideal formado a base de recuerdos literarios y que quiere encarnar ciertos elementos espirituales y significativos que no se encuentran en este mundo real.

En el arte clasicista del tiempo de Virgilio encontramos muchos rasgos que apuntan a una evolución semejante en el concepto de los dioses. Conocemos demasiado poco de la poe-

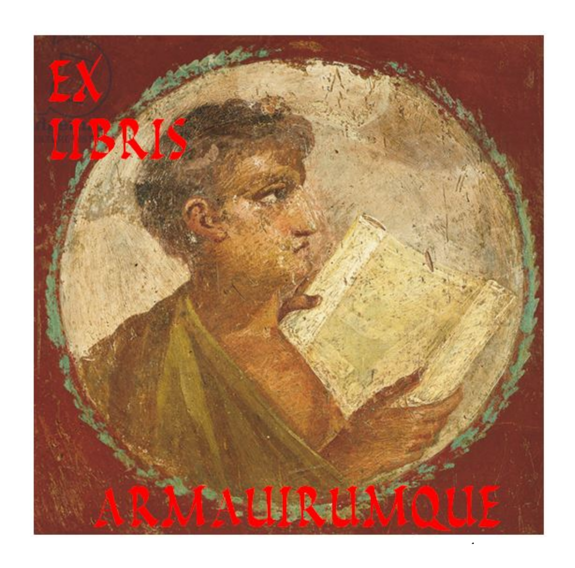
sía de este período para determinar hasta qué punto Virgilio fué influído por los griegos en su alegorización de las viejas divinidades. Pero es evidente que en él tuvo particular influencia una fuerza de naturaleza distinta; para un romano, los dioses y los mitos de Grecia nunca habían sido algo real; habían sido simplemente unos elementos culturales tomados de la literatura y del arte griegos y que representaban un mundo espiritual descubierto por los griegos. Así, pues, para los romanos lo que en tales figuras sobresale es lo que en ellas tiene un significado humano universal, es decir, son alegorías que dicen algo distinto de lo que literalmente significaban, son como palabras extranjeras que han sido adoptadas en otra lengua, y que, sobre todo en lo que se refiere a conceptos espirituales, han de acomodarse a una tradición ideológica y sentimental distinta de la propia. Esto es lo que acontece en el momento en que la literatura griega se convierte en una literatura universal.

Algo semejante ocurre también en el Oriente. La interpretación alegórica introduce el mito griego y la sabiduría griega, a través de Filón, en el judaísmo helenístico y, a través de Clemente de Alejandría, en el cristianismo. Muchos elementos fueron simplemente asimilados, y lo que podía constituir un peligro desde el punto de vista religioso o filosófico, fué modicado. También en estos casos podemos decir que el espíritu griego permanece extraño dentro de las mismas culturas que lo adoptan, y sólo mediante una profunda transformación pudo lo griego ser aceptado por pueblos y épocas cuya fe en tantos aspectos tenía que chocar con las actitudes griegas.

Virgilio recibe lo griego de una manera muy distinta a como lo recibieron los judíos o los cristianos. Dentro de una tradición romana que va desde Ennio hasta Catulo, Virgilio introduce lo griego como arte, como poesía, dentro del pensamiento romano. Cuando en las *Eglogas* nos encontramos por vez primera con una poesía que toma en serio estos motivos griegos y los convierte en imágenes independientes de lo bello, con una realidad propia y significativa, hemos de reconocer que el arte se ha convertido en símbolo. Nada puede compararse con esto en toda la poesía griega. A lo más podríamos recordar, para iluminar con una última comparación las peculiaridades del

arte virgiliano, los mitos de Platón. Estos mitos tampoco pretenden atestiguar la existencia de una realidad, sino expresar un significado, una idea. Pero no constituyen un arte independiente, sino que pretenden ilustrar un punto concreto, algo que Platón bien quisiera expresar en fórmulas racionales, si las posibilidades del lenguaje lo permitieran. Por esto, Platón califica a sus mitos un tanto despectivamente como «juegos». Este género de invención mítica no perduró en la literatura griega.

La Arcadia como tal era la tierra de los símbolos, alejada de las preocupaciones de la vida ordinaria. En esta tierra podía seguir viviendo el antiguo mundo pagano sin escándalo de nadie. La Arcadia era un país tan lejano, que no tenía más peligro de entrar en conflicto con la Sede Romana o con el Sacro Imperio Romano, del que había tenido de enfrentarse con el imperio de Augusto. La Arcadia comenzó a sentirse amenazada el día en que los pueblos de Europa comenzaron a sentirse insatisfechos de su patrimonio tradicional y empezaron a reflexionar sobre su propia herencia espiritual. Pero éste es precisamente el tiempo en que empezaron a pensar de nuevo en la genuina Grecia.



17

ACCION Y CONTEMPLACION

Un hecho maravilloso de la historia espiritual del mundo es que hacia el año 500 antes de J. C. aparecen independientemente, en tierras muy separadas entre sí, hombres que podemos designar con la palabra griega «filósofos» en su sentido originario. Así ocurre en Grecia, en la India y en China. Estos hombres intentan alcanzar un conocimiento de lo que es real y esencial en las cosas de este mundo, superando las meras apariencias y la percepción de los sentidos. Con ello dan comienzo a un movimiento espiritual que se desenvuelve en estas tres regiones casi de una manera paralela y tiene gran influencia en la formación de determinado tipo de cultura.

Pero lo más maravilloso es que estas tres formas de filosofía que, naturalmente, difieren entre sí en muchos aspectos, difieren de tal manera que mutuamente se complementan, de suerte que los tres diversos puntos de vista pueden relacionarse en un único todo sistemático. Al mismo tiempo se revela que la contraposición entre acción y contemplación venía preparada por la misión que los griegos habían asignado a la filosofía. Esta contraposición tuvo gran importancia en la historia espiritual de Occidente, debido a la influencia de los griegos; y por esto quisiera yo examinarla en relación con las actitudes del Oriente, aunque lo que yo pueda conocer sobre ellas es sólo información recibida de mano ajena; pero, al menos, esta mano ajena es la de un hombre a quien tengo en gran veneración, a quien debo los comienzos de mi carrera académica en Göt-

tingen y de quien he tenido que aprender mucho: me refiero a Georg Misch.

En una de sus obras más significativas podemos aprender lo siguiente[1]: en los orígenes de la filosofía china se halla un interés práctico, a saber, «cómo puede uno ayudar mejor a los hombres para que se porten como deben entre sí y vivan ordenadamente» (p. 72). En los orígenes de la filosofía india encontramos la curiosidad por descubrir el misterio de la vida y del alma. En los comienzos de la filosofía griega nos encontramos con la investigación acerca de la naturaleza del cosmos y de las cosas materiales.

No es este el lugar de examinar hasta qué punto estas distintas posturas dependen de determinadas condiciones históricas, como en China la administración de un gigantesco imperio, en la India las dudas religiosas de los que aspiraban a la inmortalidad, y en Grecia, que en los tiempos decisivos de la era arcaica no conoció ni un imperio poderoso ni una religión unitaria, la admirada y curiosa contemplación de la armonía de la Naturaleza.

Los griegos tenían conciencia de la ventaja que suponía para ellos su clima moderado. Pero mayor fué en ellos el influjo de la configuración geográfica de su tierra; si en un mapa buscamos el país que por su configuración pueda considerarse como mejor trabado e intercomunicado, escogeremos Grecia. Lo que más impresiona en la geografía de Grecia es la manera cómo se mezclan y se compenetran los tres elementos, tierra, agua y aire, aun permaneciendo claramente diferenciados.

Pero sea de esto lo que fuere, es evidente que ni en la China ni en la India se llegó a la clara distinción entre acción y contemplación tan peculiar de Grecia. En la China, los precursores de los filósofos son los consejeros de los emperadores, y por esto la función del filósofo fué siempre allí la de mostrar el camino. El camino de los antepasados sirve como de plano o guía para las generaciones futuras, y ello da origen a un género de literatura histórica y filosófica. Ciertamente se dan

---

1 *Der Weg in die Philosophie, eine philosophische Fibel*, 2.ª ed. muy ampliada. Lehren Verlag. Munich, 1950, primera parte (Sammlung Dalp, volumen 72).

en la China sabios con cierta inclinación a retirarse a la quietud, pero aun en ellos parece prevalecer la idea de llevar una vida moralmente limpia, más que la idea de entregarse a la contemplación. Contra ésta pronuncia Confucio una palabra profunda e impresionante: «El que sólo se preocupa de mantener limpia su propia vida es un destructor del orden de las grandes relaciones humanas» (Misch, p. 283). Ni un griego ni un indio hubiera podido pronunciar semejante sentencia. Y si Tao-Te-King se pronuncia contra la acción, no es para dedicarse al gusto de la contemplación, sino porque es más provechoso dejar que las cosas vayan desarrollándose por sí solas:

> «Con su acción quieren conquistar el mundo;
> pero yo tengo experimentado que corren al fracaso.
> El mundo es algo espiritual
> que no puede manejarse con las manos.
> Quien lo toca, lo corrompe;
> quien lo coge, lo pierde.»
>
> (Misch, p. 322.)

En la India es el sacerdote el que precede al filósofo y se sumerge en las profundidades misteriosas de la vida y del alma. En los *Upanischadas* se dice: «El Creador ha abierto hacia afuera las ventanas del amor, por esto sólo puede el hombre mirar hacia afuera, pero no puede ver su propio interior. Un sabio miró hacia atrás, volviendo la mirada hacia su propio yo: era uno que buscaba la inmortalidad.» Este «mirar hacia adentro» continúa siendo el rasgo característico de la filosofía india.

Los griegos, por el contrario, miran hacia afuera. Pero el objeto al que tienden no es, como los chinos, sólo la manera de actuar en el mundo y la manera de convivir entre los hombres, sino a la vez la acción y la contemplación, la *praxis* y la *teoría*, consideradas como cosas íntimamente relacionadas de una manera muy singular.

Los precursores de los filósofos griegos son los aedos. Ya en Homero nos encontramos con la acción y la contemplación en relación íntima; los héroes sobre los que canta el poeta están entregados a la acción, pero los versos con que canta a tales héroes proceden de las musas, las cuales, como dice el mismo poeta, «están presentes a toda acción y lo han visto todo, por

lo cual lo saben todo». Este saber no es una autocontemplación como la de los indios, sino que es una mirada con los ojos dirigidos atentamente hacia afuera. Tampoco es este saber una mirada preocupada por lo que hay que hacer, como la de los chinos, sino que es una mirada que toma nota clara de lo que se trata de saber, de un objeto que uno tiene ante los ojos y que uno puede describir con todo detalle según la realidad objetiva. Esta capacidad de mirar claramente al mundo exterior es lo que distingue ya a los primeros griegos: los dioses, todo lo bello y lo grande del mundo es para el hombre homérico «una maravilla para ver».

Ciertamente, los poetas arcaicos no son todavía expositores teóricos; pero su arte no es tanto expresión de sus sentimientos cuando de su capacidad perceptiva. Por esto el poeta recibe el apelativo de «sabio», *sophós*. Pero esta palabra griega no denota la posesión de un amplio saber, como el que se atribuye a las musas, sino que dice relación con la habilidad artística. Por tanto, es una palabra que se refiere no sólo al conocimiento teorético, sino también a la capacidad o habilidad práctica a la manera cómo se habla luego de un «sabio piloto» o de un «sabio cochero». En los tiempos primitivos, los hombres tenían que actuar antes que nada en la vida; el poeta es un hombre de acción, un operario como el piloto o el cochero.

Los griegos colocaron al comienzo de su filosofía las figuras de los siete sabios, los cuales eran propiamente también hombres de acción. La mayoría de ellos se ocupaban de cosas políticas y eran legisladores, consejeros o jefes políticos. Su sabiduría se mostraba en su capacidad de hacer desaparecer rivalidades políticas y concluir tratados, cosa que entonces era como una novedad. Pero ya en ellos lo teorético empieza a separarse de su sabiduría práctica. Sin embargo, aun siendo esencialmente políticos, no se desarrolla entre ellos, como podría esperarse pensando en lo que sucedió en China, una filosofía social; se conservan de ellos sentencias y sabios avisos en este sentido, pero no puede decirse que lleguen a constituir una filosofía. Sus intereses teoréticos van directamente dirigidos a cosas concretas, objetivas, que pueden medirse exactamente. Tales fué el primero en deducir de las prácticas de agrimensura de los egipcios ciertos principios teoréticos de geometría;

hizo a la astronomía babilonia independiente de sus fines religiosos, convirtiéndola así en una ciencia pura; finalmente, transformó las especulaciones míticas acerca del origen del mundo e hizo la primera afirmación filosófica al proclamar que el agua es el primer elemento de todas las cosas. De Solón, que pertenecía también al número de los siete sabios, dice Herodoto que después de haber dado a los atenienses sus leyes salió a viajar por el mundo por amor a la *theoria*, es decir, sólo para ver cosas; así resultó ser el primer hombre que se entregaba al ideal del saber propio de las musas homéricas.

No voy a seguir en detalle el proceso por el cual surgió de este gusto por la «contemplación» la ciencia griega primitiva, es decir, como, por ejemplo, los manuales prácticos de navegación se convierten en obras geográficas e informativas de los diversos pueblos, cómo de estas obras y de las genealogías míticas surge la historiografía, de la medicina práctica surge la teoría de los elementos, y así de otras muchas teorías.

Ya en la segunda mitad del siglo v se encuentra por vez primera la contraposición explícita entre acción y contemplación, teoría y práctica [2], en una tragedia de Eurípides que se ha perdido, *Antíope*. En ella aparecían dos hermanos: Zetos, el guerrero, y Anfión, el poeta. De las interminables discusiones que los dos tenían a lo largo de la pieza, nos han llegado tantas citas, que podemos conocer exactamente los argumentos que cada uno empleaba para defender su género de vida. Son argumentos de los que han perdurado hasta nuestros días; pero Eurípides trae como representación de la vida contemplativa no un filósofo o un científico, sino que, al tener que limitarse a personajes de la época heroica, ha de presentar al poeta. Zetos habla como habla todavía hoy cualquier papá práctico y sensato a un hijo que muestra una lamentable inclinación al arte o a las ciencias abstractas; esto son cosas totalmente inútiles para la dura realidad de la vida; sólo sirven para ca-

---

[2] Cf. FRANZ BOLL: *Vita Contemplativa.* Sitz.-Bericht. der Heidelberg. Akad. der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl., 1920, 8 Abh. (Reproducido en F. BOLL: *Kleine Schriften zur Sternenkunde des Altertums.* Leipzig, 1950, 303 sigs.). WERNER JAEGER: *Über Ursprung und Kreislauf des philosophischen Lebensideals.* Sitz.-Bericht. der Preuss. Akad. der Wissenschaften, 1928, 390 sigs.

mufiar la pereza y gandulería; con esto no se puede mantener una familia ni se hace nada bueno para la sociedad. La comedia contemporánea está también llena de semejantes reproches contra los que se entregan a los sofistas.

Anfión responde con dos argumentos contrarios: la vida del artista es mucho más útil y además hace a los hombres más felices. Su utilidad está en que el ingenio es siempre mucho más útil que la fuerza, y por esto puede proporcionar mayor ayuda a la familia y a la ciudad. Aun en la guerra vale más el ingenio que la fuerza bruta. Se ve bien claro que Anfión no sólo defiende la poesía y la música, sino todo lo espiritual en general. Pero la mayor de las ventajas está en que el que se entrega a las cosas del espíritu está libre de los peligros de las luchas políticas, de suerte que con una existencia más segura y moderada puede disfrutar de las cosas de una manera más profunda y duradera.

Platón reemprende en el *Gorgias* esta discusión entre Zetos y Anfión, y hasta nos ha conservado en él muchas citas literales de la misma. Pero en Platón la contraposición tiene un sentido mucho más profundo y una fuerza mucho más convincente. Se trata de una contraposición que en Platón llega hasta las mismas raíces de su vida. El era hijo de una gran familia aristocrática de Atenas, y, por tanto, era cosa obvia que él tenía que meterse en la vida política de la ciudad. Pero al llegar a su mayoría de edad se encontró con que, después de los años horribles de la guerra del Peloponeso, había tanta desvergüenza en la vida política, que, contrariado, quiso separarse de ella, especialmente una vez que había aceptado de Sócrates unos ideales estrictos de honradez en la acción y de sinceridad en las ideas.

En el *Gorgias,* el personaje que defiende el argumento de Zetos es un hombre práctico de Atenas que tolera que los jóvenes de su clase se dediquen a la filosofía y a la especulación como medio formativo; pero cuando uno es ya adulto ha de dedicarse a la acción y al poder. No hay otro derecho que el derecho del más fuerte: es la doctrina de la que luego Nietzsche tenía que sacar su idea del superhombre. Para Platón, la vida política de Atenas sólo presenta esta alternativa: o hacer injusticia o padecer injusticia. O bien, como lo expresa en su

autobiografía de la *Carta séptima:* cuando el hablar no sirve para nada, y cuando el que se pone a defender la justicia sólo puede esperar la pena de muerte, lo único que puede hacer un hombre es retirarse y «desear en su retiro el bien para sí y para su ciudad». Platón no era partidario de revoluciones sangrientas.

Los hombres se rigen por máximas inaceptables y groseras, y no es posible influir en ellos sin más para que vivan una vida justa y honrada. Por esto, Platón se vió obligado a entregarse a la consideración de lo que es infaliblemente seguro y puede llegar a conocerse con toda exactitud y certeza. Había descubierto entonces un reino de la Verdad y del Ser, el reino de lo divino, en cuya maravillosa contemplación se hallaba la máxima felicidad del hombre. En esta concepción hay influencias de la religión homérica. Platón fundó su Academia para vivir allí con sus discípulos totalmente entregado a la contemplación. Todas las instituciones del mundo occidental que se han dedicado a la investigación pura y a la especulación han de reconocerse deudoras de la Academia de Platón [3].

Cuando Platón en sus escritos está continuamente alabando la vida teorética por encima de la práctica, no es que haya renunciado a ésta radicalmente; en realidad conserva él la creencia de que su teoría podrá todavía llevarse a la práctica. Así que pareció que en Sicilia un joven monarca podía gobernar según las ideas de Platón, éste, aunque le costara abandonar las dulzuras de la vida teorética que había empezado ya a gustar, se dirigió allá para tener que sentirse amargamente desengañado al poco tiempo.

En su *República* ideal, en la que quiere mostrar cómo deberían ir las cosas, el filósofo es el que ha de ser rey; el sumo representante de la acción. Pero él sabe bien que se ha de forzar a los filósofos a que se ocupen de los negocios del Estado, pues ellos de mejor gana se entregan a la reflexión y a la investigación, para lo que no necesitan abandonar su «Isla de los Bienaventurados». Hay una curiosa contradicción en el hecho de que Platón rehusara a sus filósofos-reyes la vida contem-

---

[3] ERNST KAPP: *Platon und die Akademie, Mnemosyne,* III, 4, 1936, 227 sigs.; *Theorie und Praxis bei Aristoteles und Platon, ibid.*, III, 6, 1938, 179 sigs.

plativa que él mismo practicaba en la Academia. En la *República*, Platón justifica su posición diciendo que los filósofos han sido educados por el Estado, y que por esto tienen obligación de pagar la educación recibida sirviendo al Estado. En los estados reales del mundo griego de entonces, dice él expresamente, el Estado no podía obligar a los filósofos a que se pusieran a su servicio, pues ellos nada debían al Estado. Es digno de notarse que en este pasaje, en el que por vez primera se establece un programa de educación estatal, se saca ya esta consecuencia que tenía que adquirir tanta importancia siglos después, cuando el Estado tomó en sus manos las funciones educativas. Pero para Platón, la cuestión no presentaba ulteriores problemas, ya que en su estado ideal, en el que los reyes serían filósofos, no podía darse un conflicto entre el poder estatal y la investigación teorética.

Al exigir Platón de sus filósofos que renunciaran a la beatitud de la contemplación en beneficio del Estado, dejaba caer una gota de amarga resignación en las dulzuras contemplativas de que él mismo gozaba en la Academia. También otros filósofos y científicos más antiguos, que con cierta superioridad se habían levantado por encima de la plebe, hablan con la misma orgullosa confianza que Platón de la felicidad de la contemplación. Pero es Platón el primero que en su Academia establece la vida contemplativa como una forma propia de existencia, a cuyo servicio crea él un instituto de vida; el primero que coloca al Estado y a todo el conjunto de la vida práctica y política en clara contraposición a la vida contemplativa. En él tiene mucha más fuerza que en cualquiera de sus predecesores el orgullo del aristócrata que se sabe llamado a la política y que toma en sus manos los negocios, pero sin precipitarse ni forzar las cosas, sino esperando la ocasión y procediendo con cautela; así es como Platón describe, no sin mucha penetración y aun con cierta simpatía, al tirano del *Gorgias*, al que, por otra parte, juzga duramente. El hecho de que Platón fundara con la Academia una asociación en la que podía desarrollarse una fuerte conciencia de grupo, que no era en modo alguno dependiente del nacimiento o de la fortuna de sus componentes, sino sólo de sus dotes espirituales, es un fenómeno sociológico que debía tener una influencia considerable en

las ideas posteriores. En la Academia, un grupo de hombres serios encontró por vez primera el ocio requerido para dedicarse a lo que ellos creían importante, sin sentirse agobiados por el peso de preocupaciones vulgares o prácticos.

Aunque este género de orgullo académico ha tenido una vida de siglos, muy pronto se manifestaron sus peligros. En Platón, los intereses contemplativos estaban vitalizados por un fondo de intereses prácticos; no sólo la grandeza teórica del hombre, sino también lo que tiene importancia práctica y concreta queda integrado en Platón en la tensión entre la acción y la contemplación. Es muy natural que en su escuela, la contemplación tuviera por el momento particular importancia; pero ya en Aristóteles la creciente especialización hace que disminuya el lazo que une a la acción con la contemplación. En él los intereses políticos del erudito y del investigador se desarrollan en la historia de los sistemas políticos y de las constituciones; como preceptor de Alejandro, estuvo realmente en contacto con la gran política, pero su influjo fué más bien escaso. Sin embargo, por esta misma razón, puede él abarcar con una mirada todo el mundo. Pero en la escuela de Aristóteles se consuma la separación entre la acción y la contemplación. Teofrasto fué el más significativo de los discípulos de Aristóteles desde un punto de vista científico, y fué uno de los grandes impulsores de la Botánica. Pero, lo mismo que su maestro, se decide por la supremacía de la contemplación, mientras que Dicearco establece sus preferencias por la vida práctica.

En adelante, la filosofía sería más «práctica», lo cual ni contribuyó a su bien ni al de las ciencias particulares, en las que continuaron las disputas entre los teóricos y los prácticos.

Ya entre los discípulos de Sócrates se había extendido una corriente practicista. Entre ellos pretendía contarse una figura tan extravagante como la de Diógenes, que hacía de la indigencia su doctrina y del que se podían aprender muchas cosas prácticas y seguras que él predicaba desde su mísero tonel. La teoría tenía en él un lugar mínimo.

Los grandes sistemas de la filosofía helenística pretenden conscientemente fines prácticos. Quieren, ante todo, afirmar la posición del hombre en el mundo y en la sociedad. La especulación se limita en ellos a las cuestiones que tratan de la rela-

ción del hombre con lo que le rodea, por ejemplo en el campo epistemológico las relaciones entre la inteligencia y la percepción sensible, las relaciones entre lo visible y lo invisible, etcétera. Pero en su conjunto hacen pocos progresos, pues no se basan en una adecuada observación o experimentación de la realidad.

Tanto entre los epicúreos como entre los estoicos —las dos escuelas más significativas de la época— el interés práctico lleva al dogmatismo moral. Sus doctrinas éticas han influído poderosamente en los tiempos posteriores hasta nuestros mismos días, pues constituyeron una especie de apoyo y de seguridad para los hombres que se iban apartando de la antigua fe; pero para el progreso científico más bien fueron un estorbo que no una ayuda.

Hay una frase de Epicuro que muestra su concepción de la contemplación como subordinada a la acción: «El hombre que no está bien instruido acerca de la naturaleza del Todo no se podrá quitar de encima el miedo a las últimas cosas del hombre, pues siempre sospechará que hay algo de verdad en lo que los mitos dicen acerca de ello. Sin un verdadero conocimiento de la naturaleza nadie puede poseer una alegría verdadera» (*Aphor.*, 12 = Diόg. L. 10, 43). Al que pone como finalidad de la ciencia el andar husmeando por todos los rincones del Universo para descubrir que en ninguna parte se esconde ninguna divinidad aterradora puede serle relativamente fácil hacerse con una teoría manual adecuada a este fin, sin necesidad de investigar mucho. La finalidad práctica que Epicuro contemplaba era como muestra el aforismo citado, la paz tranquila y el goce seguro de esta vida. El se hubiera mostrado para con la vida activa todavía más escéptico de lo que lo era para con la vida contemplativa. Sus elogios son para la vida pacífica y retirada, y para él los lazos de la amistad son más seguros que los de la pertenencia a una misma comunidad política. Los estoicos se inclinaron más que los epicúreos por la acción, y poseemos de ellos muchas sentencias que aun hoy día podrían tener valor. Por ejemplo, Crisipo (2, 702 Arn.) se muestra muy severo para con los sabios: «El que cree que el filósofo puede dedicar horas y horas al estudio, me parece estar en un error, pues cree que tiene derecho a vivir sólo de esto, malgastando

así toda su vida. Si se considera bien, esto sería un entregarse al placer. Es ésta una suposición que ha de desenmascararse; hay muchos que la expresan ya claramente, y muchos otros de manera más velada.» Esto va, naturalmente, contra Platón, Aristóteles y otros, y contra la recompensa que ellos esperan alcanzar en la bienaventuranza de la contemplación. En el fondo hay aquí un aprecio por el esfuerzo personal, que tiende a una especie de rigorismo moral.

De hecho, los estoicos trabajaron enormemente para lograr que los hombres establecieran un sistema de vida social educada y razonable. De ellos derivan nuestros conceptos de derecho natural, derecho de gentes, libertad y dignidad del ser humano. Pero, en realidad, si exceptuamos al gran Posidonio, los estoicos contribuyeron poco al avance de la ciencia.

Estos pocos ejemplos, que podrían multiplicarse, muestran que una genuina tensión entre «acción» y «contemplación» puede dar fértiles frutos en el campo del pensamiento humano. La preponderancia de la contemplación lleva a la especialización, pero amenaza con cortar a la especulación las raíces con las que se sostiene en la realidad. Por el contrario, la preponderancia del pragmatismo lleva fácilmente a un dogmatismo en el que ha de morir la libertad del investigador.

Durante la Edad Media perduró la contraposición entre la vida activa y la vida contemplativa, la vida práctica y la vida teorética, especialmente bajo la forma de una oposición entre el espíritu, que cuidaba de la contemplación y de las cosas espirituales, y el mundo, ocupado en las cosas prácticas. Así se atribuyeron al hombre contemplativo y al activo objetos diversos: el uno se ocupa de las cosas eternas, en otro de las temporales.

En el Renacimiento vuelve a aparecer una tensión interior dentro de la misma vida del espíritu, y con ello surge de nuevo un tipo genuino de la ciencia. El espíritu humano volvió a ocuparse de las cosas de este mundo, y volvió a descubrir antiguas teorías que ahora aparecían frente a las verdades reveladas de la fe cristiana. Como indicaba la misma palabra *theoria*, eran cosas procedentes de la contemplación del mundo exterior, y, por tanto, sujetas a la prueba de la experiencia. Dondequiera que aparecieran en oposición a las opiniones recibidas, te-

nían que defender sus derechos por apelación a esta prueba. Lo que dió a luz la nueva ciencia fué la pregunta que entonces se proponía, lo mismo a las antiguas que a las modernas concepciones, ¿puede esto probarse? En lo que se refiere a las ciencias naturales, la experimentación, que en la antigüedad había visto un desarrollo muy escaso, llevó a interrogar la misma naturaleza en sus fenómenos. En las ciencias del espíritu se oyó el grito *redeamus ad fontes*, volvamos a las fuentes, que fué la base de la ulterior crítica histórica, que constituyó un procedimiento cada vez más refinado de prueba. Así se desarrollaron métodos y sistemas probatorios que dieron nuevo valor en un mundo extraño a gran parte de la ideología de los griegos. Lo único que no era del todo griego era el furor con que los hombres se ensañaban en esta ansia probatoria.

Con ello, la acción y la contemplación, que durante la Edad Media habían sido como dos fuerzas paralelas entre las que se libraban de cuando en cuando numerosas escaramuzas, se encontraron de nuevo en una tensión llena de vida, pues de nuevo el objeto de la contemplación era el mismo mundo en el que se movía el hombre entregado a la acción.

18

CIENCIA Y DOGMA

Los griegos fueron los primeros que, al descubrir el pensamiento científico racional, lo concibieron como una actividad independiente propia y peculiar del hombre. Esta concepción se basa en la idea de que el hombre está como abierto a la recepción de nuevas verdades y puede alcanzar conocimientos propios, sin que para ello haya de sentirse dependiente de nada, fuera de las reglas mismas del pensamiento —que es lo que solemos llamar el método— y de la naturaleza de su objeto. Se trata, por tanto, de un conocimiento que presupone, por un lado, una personalidad libre y responsable, y, por otro, que el hombre puede prescindir de tal personalidad concreta.

En las formas ingenuas y precientíficas que se asemejan a la ciencia, predomina la pasividad del hombre, sin que entre en juego como tal la actividad personal del sujeto cognoscente. El conocimiento más que un «captar» es un «ser captado» o impresionado por algo exterior[1]. Esto se muestra claramente en la épica homérica, que es el testimonio más antiguo referente al pensamiento europeo, y que pertenece a la época que precedió a la formación del pensamiento científico propiamente tal. En Homero, aun lo que se refiere a la percepción sensible, se presenta como si fueran las cosas las que se ofrecen en determinadas formas al hombre, o como si los sonidos y pa-

---

[1] Sobre esta doble forma del «saber», cf. F. M. CORNFORD: *Principium Sapientiae*. Cambridge, 1952.

labras fueran los que se penetraran en los oídos del hombre, sin que parezca haber conciencia de la actividad de éste como tal. Por ejemplo, se dice: ver «en» los ojos, y no «con» los ojos; todavía no hay mucha diferenciación entre el oír y el obedecer, etc. Los procesos de conocimiento y concepción intelectual se conciben en gran parte según la analogía de la simple percepción sensible. No es cosa accidental el que la palabra que significa «saber» significara originariamente «haber visto». Y por esta misma razón, la memoria tiene una importancia preponderante en la vida intelectual. Las opiniones, conceptos y acciones de los hombres llevan el sello de la tradición, que se expresa en el mito y en los usos que regulan la vida. La misión del poeta en estos tiempos es la de preservar y difundir el contenido de la tradición. Por esto no se considera a sí mismo como creador o descubridor, mucho menos como genio de originalidad, sino como repetidor de lo que las musas le han confijado. Y ya sabemos que las musas son las hijas de *Mnemosyne* la memoria. No es el hombre el que con su propia reflexión da sentido a las cosas del mundo, sino que el sentido de las cosas es algo que está en ellas objetivamente, con una fuerza que se impone al hombre sin que éste pueda dudar de ello. Cuando el hombre reflexiona sobre el origen de lo que le mueve interiormente, atribuye sus emociones y sentimientos a los dioses, lo cual no es un recurso poético para expresar de una manera solemne y alegórica lo que le ocurre, sino que corresponde exactamente a las creencias reales de los tiempos homéricos. Cuando Ares incita a la batalla, Afrodita infunde el amor, Atena o Hermes inspiran buenos pensamientos, no hemos de pensar que nos encontramos ante una manera de expresar sensiblemente mediante la mitología algo que podía expresarse igualmente en términos psicológicos. Una explicación psicológica basada en la idea de un principio interior de la conducta humana no se puede concebir en Homero, ya que éste no conoce todavía la existencia de un alma que obra espontáneamente por sí misma.

Por esta razón, la inteligencia se limita en Homero casi a la asociación de percepciones, y esto no es una actividad personal propiamente tal, sino un ir y venir de imágenes que, aunque sea más disciplinado que el del sueño, no está todavía

metódicamente regulado ni orientado en un sentido determinado.

Pero hay una excepción: siempre que hay una relación entre el pensar teorético y la acción, surge una reflexión independiente y metódica. Es evidente que en Homero se hallan discursos ordenados y dirigidos a un fin predeterminado; asimismo, Homero conoce la habilidad manual y artística en que consiste la ciencia y capacidad de producir ciertos objetos; sabe que Ulises es el más hábil de los griegos, el representante de la inteligencia humana, cuyo ingenio halla siempre una salida en cualquier momento de apuro o de peligro. En todos estos casos nos encontramos de manera evidente e indubitable ante un fin que se ha de obtener; lo único que entra en cuestión son los medios por los que se ha de alcanzar tal fin, y este es el objeto de la búsqueda y la reflexión. Es evidente que aquí la habilidad y el ingenio tampoco son simplemente efectos de un esfuerzo personal, sino que, al menos, son en igual grado don y gracia de los dioses.

Los griegos primitivos llamaban al que tenía alguna habilidad, al que tenía la ciencia teórica y la capacidad práctica para emplear los medios adecuados a la consecución de un fin propuesto, *sophós*, sabio. Pero también es «sabio» el poeta, al que las musas le otorgan el saber y le dan una lengua elocuente para poder cantar bellamente y alegrar los corazones de los hombres.

Los griegos posteriores a Homero crearon un concepto de la actividad cognoscitiva enteramente nuevo, que se manifiesta en la manera como evoluciona la idea de *sophia*, sabiduría. El nuevo conocimiento se desarrolla como una crítica a esta sabiduría, la cual no es ni un medio para un fin, ni una sabiduría revelada como don de la divinidad. Hasta se dejan oir palabras duras contra la sabiduría de Homero. En este aspecto, la posición de los griegos era menos comprometida que la de otros pueblos; su libro básico y fundamental no insistía particularmente en la idea de que fuera portador de una verdad revelada. Es verdad que los poetas se dirigen a las musas y experimentan su ayuda; pero las mismas musas no hacen su aparición para explicar algo y garantizar así directamente con su autoridad verdad alguna. Y como además no existía un

orden sacerdotal encargado de la custodia de una revelación divina, no había en Grecia peligro alguno en criticar el libro tradicional. Con todo, sorprende observar la manera hunánime cómo todos los que tenían un espíritu alerta protestaron contra Homero, aunque era universalmente reconocido que Homero era un gran poeta, si no el mayor de los poetas. Friedrich Mehmel, en un trabajo póstumo, quiso probar que los griegos mostraron su libertad al rehusar tomar como dogma lo que hallaron escrito en Homero. «Homero es un engañador», y estas palabras de protesta manifiestan la presencia de un pensamiento científico. Es como un manifiesto que resuena desde Hesiodo, pasando por Hecateo y Jenófanes hasta Tucídides. Sócrates y Platón. La medida con que estos contradictores miden a Homero es la medida de la verdad, y por verdad se entiende cada vez más el objeto de la inteligencia humana en cuanto facultad activa, crítica e investigadora; se exige que lo que se afirma no contenga contradicción interna, es decir, que, por una parte, se conforme a las normas del pensar racional, y, por otra, no contradiga a la experiencia.

Al pasar a ocuparse de este nuevo género de *sophia,* la inteligencia del hombre ya no se limitaba a excogitar los medios requeridos para la consecución de determinado fin, sino que, al contrario, la inteligencia se resiste a que se haga de ella un mal uso como medio para defender lo tradicional, forzándola a dar pruebas en favor de la verdad de una tradición consagrada. Desde entonces, el objeto de la verdad, el fin de la investigación intelectual, se mueve cada vez más hacia lo abstracto y universal; a los dioses particulares sucede «lo divino» y finalmente «el ser». Pero cuanto es mayor la fuerza de la inteligencia, más insegura parece la sabiduría del hombre. ¿Cómo puede uno ufanarse de haber adquirido certeza acerca de las cosas de la muerte y del más allá? Entonces es cuando Sócrates saca una consecuencia que se ha convertido en fórmula de valor permanente para el pensamiento occidental; no se da propiamente *la* sabiduría, sino sólo amor a la sabiduría; no hay *sophia,* sino *philo-sophia.*

A la vez con modestia y con orgullo, decía Lessing que si él tuviera que escoger entre poder seguir siempre pensando e investigando o poder recibir de una vez el conocimiento de toda

la verdad de las cosas, él escogería el investigar. Lessing sabía bien que escoger la otra alternativa sería cambiar totalmente nuestra naturaleza de hombres; que el hombre sea por naturaleza un buscador de la verdad es algo que nos ha sido revelado a nosotros por los griegos.

Con todo, el hecho de que los griegos descubrieran la ciencia y la filosofía no arrojó de nuestro mundo la fe en la verdad revelada; al contrario, la historia espiritual de Europa está formada en gran parte por la lucha y la combinación de estas dos formas de conocimiento. Ya Platón intentó asignar a cada una de ellas el lugar que le correspondía; por ejemplo, cuando en el *Simposio* propone el método filosófico y la gradual ascensión hacia un conocimiento cada vez más universal como base de un conocimiento superior y perfecto que sólo puede proceder de la revelación divina.

Pero tal revelación es, con todo, esencialmente distinta de la manera cómo los dioses se revelan a los hombres en Homero. En la época primitiva la divinidad está envuelta en el misterio; el hombre, que se pone en la presencia de la divinidad, puede tener sus dudas sobre si el dios está realmente allí, puede dudar de cuál es el nombre correcto y eficaz bajo el que ha de invocarlo; pero, sin embargo, los dioses son figuras bien delimitadas, que, aunque ocultas, disfrazadas o transformadas, se dan a conocer a los hombres por revelación. Ante ellos, los hombres no son «buscadores de Dios» que intentan llegar a una misteriosa esencia de lo divino; ciertamente no se sienten llamados a poner en acción todo su espíritu, a fin de poder llegar a conocer la divinidad.

La idea más moderna de la búsqueda de Dios ha influído profundamente en la piedad occidental. La filosofía helenística y las sectas del último período de la antigüedad contribuyeron a hacer penetrar en el cristianismo la idea de un Dios al que uno puede acercarse mediante la meditación y el esfuerzo interior. Ignoro hasta qué punto la teología judía independiente del influjo de los griegos había relacionado la idea de un Dios invisible con la de que el hombre había de buscar a Dios. Se puede pensar que la interiorización de la religión y la sublimación del concepto de Dios llevaron a concepciones semejantes.

La dogmática cristiana, con su concepción de la incomprehensibilidad de Dios, abrió un amplio campo a la filosofía y a la investigación; y, a pesar de las inmutables definiciones dogmáticas, se dieron en el cristianismo innumerables «buscadores de Dios» en una amplia gama de modalidades que tiene precedentes tanto en los místicos neoplatónicos como en los pensadores aristotélicos.

Las luchas entre la ciencia y el dogma tuvieron lugar en otro campo. Mientras que los griegos racionalistas podían declarar impunemente que Homero era un engañador, los cristianos tienen a sus escrituras por verdad revelada intangible. El que hoy día considere esta cuestión histórica tendrá fácilmente la impresión de que en esta lucha hubo muchas falsas cuestiones por ambos lados. Quizá con demasiada frecuencia las afirmaciones del Antiguo o del Nuevo Testamento fueron tomadas como verdades científicas acerca de los fenómenos de la Naturaleza, cosa que no siempre era del caso. El que conoce un poco la manera cómo los textos religiosos pueden hablar por medio de imágenes, sabrá distinguir cuidadosamente cuándo hay que tomar una expresión en un sentido literal o en un sentido figurado. Lo mismo los intérpretes ortodoxos que los liberales pueden errar si no admiten que no hay que medirlo todo por el mismo rasero; hay terrenos que no son asequibles con los métodos de las ciencias naturales, y en ellos el lenguaje metafórico, simbólico y parabólico, no sólo es facultativo, sino necesario e inevitable. Esto no quiere decir que los que emplearon tal lenguaje tuvieran siempre plena conciencia de su carácter metafórico, simbólico o parabólico; hay que estar tan lejos de suponer esta conciencia refleja como de suponer una intención de hablar un lenguaje científico. Este lenguaje primitivo es un lenguaje que no conoce todavía todas estas distinciones. Sólo la exégesis de cada pasaje particular puede mostrarnos más en detalle el origen y significado de cada uno de estos modos de expresión; en realidad, se trata de un campo muy amplio y muy espinoso; pero yo tengo la opinión de que con la ayuda de la ciencia —aquí de la filología, que es la ciencia que directamente se refiere a estas cuestiones— se irá haciendo cada vez más luz.

Muy distinto es el tipo de dogma que recientemente ha

surgido bajo ciertas formas de religión política, que quieren basarse en teorías científicas, ya sean referentes a concepciones racistas, ya a una concepción filosófica materialista. Estas doctrinas quieren presentarse como universalmente válidas y obligatorias, como dogmas indiscutibles. Si queremos permanecer fieles al pensamiento griego que dió origen a las teorías científicas, hemos de permitir que tales teorías sean discutidas científicamente; pero esto se hace imposible cuando las teorías quedan constituídas en dogmas y pretenden pasar por verdades reveladas. Pero hay más: esta especie de revelación laica es esencialmente inadecuada para engendrar una ideología política, ya que en el espíritu europeo formado por los griegos está la convicción de que las teorías científicas no pueden alcanzar más que aspectos parciales de nuestro complejo mundo. No es difícil mostrarlo recurriendo a los dos sistemas que acabamos de citar, en los que se quiso construir una doctrina política sobre la base de una ciencia empírica.

Empecemos por el racismo; su afirmación primordial es que el valor y capacidad de un hombre depende de su origen genealógico. Son los oscuros poderes de la vida y de la sangre los que determinan la cultura humana. El materialismo, por el contrario, se mantiene en la postura opuesta; la raza, la herencia, las disposiciones personales cuentan muy poco; lo que determina el espíritu de una sociedad es el influjo exterior, el ambiente, las condiciones económicas. No es difícil sacar al descubiertos los prototipos que han servido para la fabricación de tales sistemas; en un caso se ha querido dar valor universal a los principios de la biología, y la pura vitalidad natural se ha tomado como determinante único del hombre. En el otro caso, el hombre y su vida social y política se toman como si estuvieran determinados exclusivamente por las causas eficientes; y así, todo parece depender de unos principios causales externos que actúan como los principios que rigen las leyes de la mecánica. No se puede negar que los principios de la mecánica y de la biología valen también para el hombre, pero sólo dentro de unos límites muy estrechos. El hombre no es un puro cuerpo que está sujeto a las leyes físicas de acción y reacción, ni es un mero ser viviente en el que sólo cuenta la vitalidad, sino que es además un ser moral y espiritual. Cuando en una

teoría política o sociológica no hay lugar para la autonomía y la libertad del hombre, es que el hombre ha sido robado de su más preciado valor.

Estos ejemplos pueden mostrarnos por qué una ciencia particular no es adecuada para servir de base a una doctrina política o a una dogmática con pretensiones de universalidad. Cada una de las ciencias particulares ha de renunciar en virtud de su propio método a una serie de conocimientos y aspectos de las cosas. El físico estudia los colores; pero a él no le interesa la impresión que el color hace en un hombre; y así, deja de lado todo lo que el color significa en la ingenua contemplación del hombre ordinario; como de un trazo queda anulado el valor de todo lo que hay de más vital en la percepción del color. Precisamente, las ciencias particulares consisten en esto, en segregar del mundo un conjunto determinado de cosas, limitándose a tratar de aquellas cosas que se acomodan a los métodos y medios de la ciencia en cuestión. Pero si es verdad que las ciencias sacrifican a su método muchos aspectos de la múltiple realidad de las cosas, necesariamente ha de ser absurdo querer aplicar sus principios a la política, haciendo de su método particular un dogma universal. Esto es matar lo humano, matar la acción espontánea y el principio de moralidad de los actos humanos, que no pueden manejarse con los métodos empíricos. Esto es también matar la fuente y el origen del pensamiento libre, descubierto y desarrollado por los griegos.

Si el hombre ha llegado a usar tan perversamente de la ciencia para fines políticos, hemos de confesar que la misma ciencia tiene parte de la culpa. Debido especialmente a sus grandes éxitos del siglo XIX, los investigadores y científicos llegaron a creer que podían colocar a la ciencia en el lugar que hasta entonces había sido exclusivo de la verdad revelada. Pero la ciencia, aunque tiene unos métodos fijos y firmes, no tiene unos resultados igualmente firmes; la verdad permanece siempre abierta, y, en realidad, la ciencia no puede competir con la revelación. Cuando la ciencia promete más de lo que puede dar, cuando afirma haber resuelto el enigma del mundo y haber puesto un fundamento seguro para una interpretación total del Universo, podemos decir que la ciencia ha minado sin darse cuenta el suelo sobre el que descansa, es decir, la abertura infi-

nita de la verdad, y la libertad de investigación en este camino infinito. En cambio, si la ciencia no se sale del camino que le enseñaron los griegos, con plena conciencia de que sólo corrigiéndose constantemente a sí misma puede permanecer viva, podrá incluso concebir la pretensión de corregir los sistemas universales y los dogmatismos que se aventuren a entrometerse en el terreno que es propio de la misma ciencia.

En la edad de oro de la filosofía griega, cuando se respiraban los aires sanos de la crítica contra Homero, se admitía como cosa natural que la filosofía y la ciencia se tomaran esta libertad, que les era fácilmente concedida. Pero ya en Platón aparecen vestigios de paternalismo e intolerancia, y, en realidad, la libertad espiritual, tan fatigosamente alcanzada en Grecia, hubo de verse arruinada ya poco tiempo después de Aristóteles, destrozada por el dogmatismo de las escuelas filosóficas.

No es posible probar científicamente que la ciencia y la libertad espiritual en que ella se basa sean una bendición para el hombre. La libertad se da en nuestra propia voluntad, y por tanto en una esfera que estrictamente no es asequible a las pruebas y métodos de la ciencia. Lo único que podemos decir desde un punto de vista empírico, es que nuestra cultura europea descansa sobre esta libertad, y que los que fueron los creadores de esta cultura vieron en esta libertad la dignidad y el valor más estimable del hombre. Si queremos conservar esta cultura, no nos queda más remedio que conservar esta libertad.

Es éste el único punto en que la ciencia puede mostrarse dogmática; contra los enemigos de la libertad hay que ser intolerantes. El hombre liberal se halla en desventaja frente al iliberal, puesto que los medios liberales no son efectivos contra él; por esto, es tanto más necesario que todos los que quieren que perdure la tradición griega y sus formas de pensar se pongan a defender la libertad de la ciencia. Si permitimos que la ciencia degenere en mera esclava de la técnica, sin otros horizontes que los de buscar los medios para alcanzar un fin predeterminado, caeremos en el primitivismo de los tiempos que precedieron al nacimiento de la cultura europea.

Se nos puede presentar a todo esto una objeción que hay que exponer claramente, y a la que hay que dar una respuesta; por una parte, decimos que las doctrinas políticas basadas en determinadas ciencias empíricas llevan a un absurdo y han de ser desenmascadas; pero, por otra, parecemos mantener la pretensión de que nuestra ciencia, la filosofía clásica, puede presentarse con exigencias dogmáticas relativas al Estado y a las estructuras sociales. A esto puede darse una doble respuesta. En primer lugar, nuestras objeciones contra los dogmas políticos basados en teorías científicas tienen su fuerza por el hecho de que el racismo y el materialismo se basan en ciencias que no investigan los aspectos más esenciales del hombre; en cambio, la filología puede presentarse con la pretensión legítima de haber descubierto lo que es el hombre europeo formado por los griegos, cuáles son sus formas de pensar y cuál el objetivo y contenido de las mismas. En segundo lugar, el descubrimiento de la naturaleza intelectual del hombre y de la evolución de la ciencia como actividad libre no es más que un aspecto parcial de lo que los griegos nos han enseñado. Las formas de pensar cultivadas por los griegos, lo mismo que las ciencias que de ellas se derivan, por el hecho de basarse en la actividad interior del individuo, tienen siempre una tendencia a empezar desde un nuevo punto de partida, lo cual hace que la cultura espiritual esté como en un continuo movimiento y una inquietud constante. Por otra parte, la mente humana tiende al absoluto, y por esto existe continuamente el peligro de la fosilización dogmática, como hemos visto en numerosos ejemplos. Para que ni la excesiva inquietud ni la fosilización pudieran llegar a destruir el pensamiento humano, los griegos dieron a Occidente el sentido de la medida, de la moderación, el *prepon*, que se manifiesta en el arte bajo la forma de armonía, en el derecho bajo la forma de la distribución equitativa, en la interpretación de la vida bajo la forma del principio de compensación de las prosperidades y adversidades.

Este sentido griego de la forma y la medida puede protegernos de los peligros de que hemos hablado, puede protegernos de las mentalidades unilaterales y exageradas y puede disponernos a dejar que cada cosa ocupe el lugar que le corresponde. El campo propio de la ciencia es un campo profano, y,

por tanto, ha de procurar mantenerse libre de todo fanatismo. Si el pensamiento que los griegos nos han legado tiende a lo absoluto, y tiende por lo mismo a hacerse riguroso y sobrehumano, no olvidemos que los griegos nos enseñaron también a ser, antes que nada, hombres.

19

CIENCIA Y ESPIRITU

Si es característica esencial de la ciencia la exactitud y si por exactitud científica se entiende siempre la exactitud matemática, habrá que decir que lo espiritual no puede ser objeto de la ciencia. Esta ciencia exacta sólo puede referirse a las relaciones espaciales y temporales, pero precisamente son éstas las relaciones que no tienen vigencia en el campo del espíritu. Con todo, el espíritu no se nos manifiesta si no es en el espacio y en el tiempo, en acontecimientos históricos espaciales y temporales. Por esto sí pueden hacerse afirmaciones exactas sobre la historia de lo espiritual, aunque siempre hemos de temer que se refieran sólo al ropaje con que se presenta el espíritu, no al espíritu mismo. Pero, suponiendo que el espíritu actúa en la Historia, ¿cuál es la relación que existe entre él y su ropaje material? ¿Puede el espíritu prescindir de su manifestación terrena? ¿Puede existir sin este ropaje, a la manera como un cuerpo humano sigue existiendo aun despojado de los vestidos que lo cubrían?

Las primeras preguntas que se formulan en toda cuestión histórica son: ¿Cuándo y dónde sucedió o se hizo tal cosa? Estas preguntas son como la estructura básica de la Historia y tienden a fijar de una manera exacta los acontecimientos. Pero no siempre es cierto que se pueda llegar al deseado grado de fijeza. Los experimentos dicen al físico cuándo y dónde

sucede algo; pero la Historia es irrepetible, y no se puede determinar dónde ni cuándo sucedió algo si no es con ayuda de documentos. Para lo que podríamos llamar lo «factual» en la Historia, la ciencia ha elaborado métodos que permiten arrancar de los documentos informaciones precisas y fidedignas. Este método comienza con la exclusión de contradicciones, ya sea dentro de un mismo documento, ya entre varios de ellos, ya entre las conclusiones que de ellos necesariamente se sacan, o entre la tradición y lo que es de esperar de las causas naturales. Cuando los documentos se contradicen entre sí o con lo que podemos considerar como probable según nuestra experiencia general de las cosas, no nos queda otro partido que el de tomar noticia de la tradición, y a lo más salvar nuestra conciencia científica con un grano de escepticismo. Es todo lo que puede hacerse. La ciencia gira toda ella alrededor de las contradicciones. Con ello no se llega a ningún tipo de verdad patética; lo único que se intenta es una reinterpretación de las contradicciones de la manera más plausible que se pueda, y para esto se excogitan métodos ingeniosos. Se empieza por preguntar: ¿De dónde procede el testimonio que nos ha llegado? ¿Cuál es su época? ¿De qué lugar procedía? ¿Cuáles fueron sus fuentes? Así la tradición, que debiera constituir una base para resolver cuestiones históricas, se convierte ella misma en cuestión histórica. Entonces vienen métodos sencillos de eliminar contradicciones; si hay un error, este error ha de poder explicarse, y, como siempre que nos encontramos con algo que no va como debiera, podemos recurrir para explicarlo a la psicología; todo error ha de ser o voluntario o involuntario, y los grandes enemigos de la verdad son la malicia o la estupidez de los hombres. La malicia y la estupidez humanas son los campos en los que mejor crece el trigo de los métodos científicos. En la historia de la tradición de los textos, la estupidez se llama corrupción, y la malicia se llama interpolación. Pero también hay interpolaciones —y son las peores— que proceden de la estupidez del que quiere mejorar lo que no entiende.

Si no podemos atribuir las contradicciones a una tradición defectuosa, se las hemos de cargar al que dió originariamente el testimonio. Entonces la malicia se convierte en tendenciosidad —especialmente tendenciosidad política— y la estupidez

consiste en falta de capacidad en el testigo para comprender bien las fuentes en que se basó. Esta estupidez nos causa una manifiesta alegría, pues nos proporciona la oportunidad de meternos con las fuentes del testigo y las manipulaciones a que fueron sometidas. De nuevo vale el principio que dice que una tradición correcta no puede ser punto de partida para un trabajo científico; los sabios vivimos de los fallos de la tradición.

Puede parecer un mal negocio esto de explicar las contradicciones de la tradición haciendo especulaciones sobre la malicia o la estupidez de sus testigos. Pero, hablando claro y crudo, este es el fundamento sobre el que se basa toda investigación histórica de tipo factual. Y si esto no nos parece cosa capaz de entusiasmar a nadie, todavía hemos de añadir que el método está siempre amenazado de caer en círculo vicioso. Intentamos descubrir la verdad partiendo de las contradicciones de la tradición. Pero de hecho lo único que podemos hacer es dar una explicación psicológica de los errores, lo cual no es descubrir lo falso como tal, sino más bien presuponer que algo es falso y luego explicar cómo llegó a producirse tal falsedad supuesta, suponiendo que otras cosas determinadas sean verdad. De ahí nacen las interminables discusiones con las que un investigador reprocha a otro el partir de posiciones preconcebidas. ¿Qué remedio puede haber contra esto? Confirmar la estupidez o la malicia del testigo (o bien los contrarios de una y otra) aduciendo pasajes probatorios. Esto lleva a la «observación», es decir, a la acumulación de pasajes paralelos; en la crítica textual la bondad de una variante se prueba con la exposición de casos de uso lingüístico semejante, con recurso al diccionario y a la gramática, así como el estudio de la tradición manuscrita. Para confirmar la verdad de un dato de la tradición se recurre a la recolección de todos los hechos que permitan controlar la manera de ser concreta del autor de que se trata, comparando todos los pasajes que puedan dar idea de la psicología del mismo, y particularmente de su malicia o de su estupidez. Y así, sin darnos cuenta, se van amontonando los materiales que permiten determinar, de una manera cada vez más exacta y precisa, la verdad y el error de la tradición. Es evidente que este proceso nunca llegará a resultados realmente exactos. Los pasajes paralelos y probatorios po-

drán llegar a convencernos de que algo es probable y aun probabilísimo. La explicación psicológica de lo falso puede llevar a confirmar un resultado determinado, y el método postula que todo lo que es falso ha de poder explicarse psicológicamente. Contra esto se objeta a veces que no se puede dar razón de la estupidez; de acuerdo, pero es que «dar razón» y «dar una explicación psicológica» pueden significar cosas enteramente opuestas.

Este es el método establecido para investigar hechos positivos. Es un método que tiene vigencia en muchos terrenos, pero no nos lleva propiamente al terreno en que nosotros quisiéramos adentrarnos. Con él no se puede hacer justicia a un historiador como Herodoto o Tucídides, mucho menos a una obra poética, la cual, sin embargo, ha de ser también objeto de estudio científico.

Con todo, este método un tanto mezquino, puede hacernos sus servicios aun en la interpretación de grandes obras. Muchos importantes descubrimientos comenzaron con «tropiezos», con contradicciones de uno u otro género. Se tuvieron que buscar determinados métodos para explicar psicológicamente tales contradicciones; en poesía, donde no puede hablarse de malicia, pues no hay el deber de transmitir una tradición determinada, se descubrió una especie moderada y respetuosa de estupidez cuando se encontraron contradicciones procedentes de cierta ligereza, de una mal lograda síntesis de diversas fuentes, o del influjo de un sentimiento o capricho momentáneo. Tales contradicciones son para el filólogo valiosos datos, ya que su explicación psicológica nos permite, como suele decirse, inspeccionar la manera de trabajar del artista, o bien descubrir la revisión o interpolación de una segunda mano.

La primera tarea del filólogo es la interpretación lingüística de textos, y en esta tarea la primera cuestión que se presenta es la de explicar las contradicciones que pueda haber entre el texto y el uso ordinario de la lengua. En este terreno nos encontramos siempre con la lucha de los antiguos gramáticos entre los partidarios de la analogía y los de la anomalía, aunque hoy ya nadie quiera reconocer teóricamente los términos de dicha contienda. El que funda su interpretación en la sis-

temática del lenguaje, en la gramática, la lexicología, la métrica, es un analogista. El que quiere interpretar cada texto por sí mismo tiene sus preferencias por la anomalía. Para andar sobre suelo firme es necesario antes que nada manejar una analogía estricta. Un fenómeno lingüístico es admitido sólo cuando puede ser confirmado con otros pasajes semejantes; de lo contrario, procuramos enmendarlo fieles a un principio que un estudioso de Grecia formulaba así ingeniosamente: «Un solo ejemplo no es ningún ejemplo; pero dos ejemplos valen por diez mil.» Frente al analogista con tendencia al racionalismo, el intérprete procurará estar alerta a las peculiaridades de cada texto. El trabajo del crítico textual o del intérprete sólo puede realizarse con cierta seguridad si se puede partir de ciertas analogías, es decir, si el texto es consecuente en su contextura interna y tiene un estilo determinado. Es imposible abordar con un método adecuado una sarta de ideas caprichosas escritas en un lenguaje caprichoso. Pero frente al analogista de tendencias racionales, el intérprete encontrará ancho campo, aun en las obras más insignes, defendiendo y explicando determinadas anomalías. A veces quizá logrará explicar psicológicamente una anomalía, pues el psicólogo es siempre el abogado de las rarezas; podrá tratarse de un anacoluto procedente de dos ideas que entran en colisión o de la interrupción de la secuencia lógica del pensamiento por intromisión de determinadas emociones o intereses particulares del autor. El intérprete se llena de gozo cuando puede captar directamente algo viviente. Wilamowitz, maestro en este género de interpretación, solía decir que le causaban particular placer estos pasajes «que no podemos admitir, pero que sí podemos entender». Precisamente en obras de valor excepcional la analogía resulta siempre insuficiente, pues en ellas hay siempre algo extraordinario, singular, peculiar, de alguna manera nuevo. Pero cuando la anomalía no es un simple salirse de la vía común, sino que es la manifestación de un valor extraordinario, empezamos a penetrar en un orden de cosas diverso. Con ello nos metemos en lo que es realmente importante e interesante en la historia científica.

No se puede rechazar una metáfora ingeniosa o una imagen atrevida sólo por el hecho de que sean fenómenos únicos

que no pueden confirmarse con ejemplos semejantes. ¿Hemos, pues, de quedarnos admirados, boquiabiertos ante tales fenómenos, renunciando a todo intento de interpretación científica de los mismos? Aquí podemos recurrir a dos nuevos métodos científicos que pueden sacar de su soledad a los fenómenos únicos, haciéndolos con ello inteligibles.

El primero consiste en procurar entender tal fenómeno históricamente, mientras que el segundo será interpretar el fenómeno como expresión característica y peculiar del autor de que se trata. Ambos métodos nos llevan mucho más allá de la consideración del fenómeno individual, para llegar a un terreno sumamente vasto; todos los fenómenos humanos han de ser considerados a la vez como resultado de un proceso histórico y como expresión de un ser espiritual, determinado en parte por tal proceso. Para atenernos a un solo ejemplo —aunque lo mismo podría decirse de todas las formas mutables de expresión humana— una metáfora atrevida se hace inteligible si uno puede mostrar las fórmulas lingüísticas previas de las que puede proceder así como semejantes audacias lingüísticas procedentes del mismo autor y pertenecientes a un mismo espíritu, un mismo «estilo» o una misma «forma interna», o comoquiera que esto quiera llamarse.

Estos dos métodos se han desarrollado particularmente en Alemania. Desde los tiempos de Winckelmann, Herder, Federico Augusto Wolff, Schleiermacher y Bopp ha tenido lugar un movimiento historicista en el estudio de la lengua, la literatura, el arte y la filosofía. Sobre todo nuestra última generación ha cultivado un tipo de ciencia cuya tarea es la de interpretar las formas como expresión de un estilo determinado. Tanto la historización como la interpretación estilística se distinguen de otros métodos por el hecho de no querer medir los valores con una medida fija y rígida —ya sea la del uso lingüístico correcto, o la de la lógica, o la de lo perfecto en cualquier categoría de cosas—. Con esto ha desaparecido la necesidad de interpretar psicológicamente cualquier fallo respecto de la perfección como malicia o estupidez del autor; pero nos hemos quedado en el terreno movedizo de la relatividad histórica. Todo está en saber si es posible superar los

peligros que esto representa. Los fenómenos de orden espiritual que constituyen el objeto de este tipo de investigaciones son entre sí tan distintos, que no sólo han de ser distintos los métodos que se empleen, sino que la esencia misma de lo histórico se divide en diversas formas con características determinadas. Cualquier concepción de la Historia que no tenga en cuenta esta realidad llegará a encallar en el error.

Hay cierta forma de conocimiento histórico que sí puede determinar con toda exactitud un proceso histórico. Por ejemplo, si voy siguiendo la historia de los medios de navegación, podré determinar respecto a muchos detalles particulares cuándo aparecieron por vez primera, dónde se introdujeron y aun tal vez quién los introdujo, y, sobre todo, podré llegar a conocer cuál ha sido el resultado de determinada innovación, como, por ejemplo, si contribuyó a aumentar la rapidez de tales navíos, etc. Tal determinación exacta sólo puede darse en aquellas cuestiones en las que se da un «progreso» propiamente tal, es decir, en lo que se refiere a la «técnica». Por esto, la historia de la técnica puede representar el tipo ideal de historia exacta de los fenómenos humanos, lo mismo que la historia de las matemáticas o de las ciencias naturales exactas. Por el contrario cuando la moderna Medicina clama «volvamos a Hipócrates», podemos colegir que la historia de esta ciencia ya no puede ser considerada de manera tan indisputable como la historia de un progreso constante. Algo semejante podría decirse de la historia de otras ciencias.

En relación con esto vienen inmediatamente a la mente motivos bien conocidos en la historia del arte; hay tiempos de perfección a los que no se puede llegar en épocas posteriores, y de ahí surge la idea de los «modelos» o «clásicos». Ciertamente, también en cuestiones técnicas se puede hablar de épocas de decadencia, en las que el retroceso se puede medir y determinar con la misma exactitud que el progreso de otras épocas. Pero, en realidad, una perfección técnica o un hombre técnico no es un «modelo» en el sentido en que Hipócrates puede ser modelo de la Medicina o Fidias modelo de escultores. Los que claman «volvamos a Hipócrates» no quieren decir que se vuelva a las «técnicas» de Hipócrates o a sus retrasados

conocimientos de las ciencias naturales, como tampoco pretenden poseer sus mismas dotes, sino que quieren decir que entre los muchos enfoques que se pueden dar a la Medicina, el de Hipócrates es mejor que muchos enfoques actuales. En este caso es la misma medida con la que se mide la ciencia la que se pone en cuestión; y el caso puede repetirse con todas aquellas ciencias que no tienen una base firme en las ciencias naturales exactas, sino que consisten en una interpretación de algo vivo.

Aristóteles pretendió interpretar la historia de las formas artísticas como un proceso gradual de acercamiento a la perfección. Así, la historia de la tragedia ática es para él un proceso en el cual la tragedia va alcanzando poco a poco la plenitud de su propio ser, su último fin. Esta concepción teleológica es radicalmente distinta de la concepción de progreso. La idea de progreso se basa sobre la imagen de un camino indefinido, y esta imagen es válida sólo dentro de las categorías de espacio y tiempo. Pero Aristóteles toma como imagen básica la de la formación de las plantas, las cuales, a partir de una pequeña semilla, se van desarrollando hasta alcanzar su plena perfección y su forma peculiar. Este esquema se ha mostrado sumamente fértil durante siglos; en realidad, está latente siempre que se habla de «desarrollo», de «épocas de florecimiento», o cuando dividimos el tiempo en períodos arcaico, clásico y decadente. Las últimas consecuencias de este esquema interpretativo las sacó Spengler cuando asimiló toda la historia universal a una sucesión de culturas particulares que nacen, crecen y mueren como si fueran organismos. Pero este intento extremado de tomar los procesos orgánicos como prototipo de los procesos históricos ha pasado por alto un rasgo muy esencial de la concepción aristotélica; para Aristóteles se da realmente un fin del desarrollo, una perfección última; en cambio, para Spengler las diversas culturas yuxtapuestas tienen un mismo valor, y no se da dentro de cada una de las cultura ningún punto de máxima perfección.

Esta relativización de los valores empezó a hacer mella en la filosofía de la Historia mucho antes de Spengler. Su origen se halla en el escepticismo frente a la perfección de la cultura moderna, proclamado en voz alta desde el siglo XVIII. Por ejemplo, Rousseau interpreta la historia universal según un

esquema que se distingue, lo mismo del basado en el camino del progreso que del basado en el desarrollo de las plantas, Para él existió un estado original de perfección que fué luego destruído por obra del hombre al construir éste una cerca alrededor de su huerto. El hombre ha de volver a restablecer el orden natural original, rechazando todo lo que fué la ruina de este orden. Este esquema no es sino la secularización de una idea religiosa; los hombres vivían en el Paraíso original, lo perdieron por el pecado y pueden volver a la felicidad a través de una redención. Esta historia del Paraíso es expresión de una experiencia profunda, la misma que está latente en los mitos griegos sobre la edad de oro; el hombre tiene algún sentimiento de que sus relaciones con la Naturaleza han sido violentadas y siente un vivo anhelo de inocencia. Pero ¿puede ser justificado hacer uso de este profundo sentimiento para interpretar los pocos siglos de historia humana de los que podemos tener algún conocimiento? Durante los últimos doscientos años se han ido sucediendo distintos intentos de tales interpretaciones. El escepticismo frente al progreso y frente a la creencia de que la razón podía llevar a los hombres a la felicidad, se unió a la idea de que el arte de las épocas pasadas era más grande que el de la época ilustrada contemporánea; y así, en la época de Herder y del Romanticismo se aguzaron estas tendencias y se llegó a interpretar la Historia bajo el esquema paradisíaco. La ciencia fué lo que sacó a los hombres del estado de inocencia, y es a través de una nueva ciencia como han de ganar de nuevo la inocencia perdida.

La última variante de este esquema fué la de que la raza pura representa el estado paradisíaco y divino, destruído por el demonio; la expulsión del demonio tenía que restablecer el estado original. Todos los mesianismos y reformismos suelen apoyarse en semejantes construcciones, y es ciertamente muy impresionante la idea de que la historia del mundo se desarrolla como una sonata de Beethoven que comienza con una armonía, la cual viene interrumpida por acres disonancias, hasta que finalmente se restaura la armonía primera. En la ciencia propiamente tal este esquema apenas ha sido operante; pero semejantes construcciones han contribuido a hacer que se perdiera la fe en el progreso y el desarrollo auténticos.

La investigación histórica ha podido mantenerse sobre firmes bases, a pesar de la relativización de valores que tuvo lugar en el siglo XIX. Sin embargo, los motivos de esta firmeza no son los mismos cuando se trata de la historia política que cuando se trata de la historia de las ideas y de la civilización. La historia política ha tenido siempre el presente como punto fijo de referencia, sin que esto quiera decir que necesariamente haya estado al servicio de las necesidades presentes o de la propaganda política. La explicación no es tan sencilla. La historia política quiere explicar el crecimiento de los poderes políticos, y por ello a veces el interés por el pasado queda desplazado por el interés en el origen y desarrollo de nuevos poderes presentes y de las ideologías que los acompañan. El interés por la historia de Brandemburgo hubo de crecer al convertirse los Hohenzollern en emperadores, y, en general, la historia política no puede menos de interpretarse en función de su futuro; lo que ha sucedido tiene un sentido especial si se mira a partir de su desarrollo subsiguiente, o en otras palabras: el pasado, mientras se mantiene como factor operante en el futuro, es siempre capaz de una nueva interpretación.

En la historia del espíritu y de las ideas, que es la que aquí nos interesa, este motivo tiene también cierta importancia, pero mucho menor que en la historia política. Es verdad que hemos presenciado cómo se descubrían mundos artísticos que tienen, o parecen tener, gran relación con el arte moderno, de suerte que pueden considerarse como precedentes o precursores de ciertas tendencias contemporáneas. Pero lo más a que se ha llegado es a sentir vivamente formas de arte extrañas, lo cual es ciertamente una de las adquisiciones esenciales de las nuevas ciencias del espíritu. Si alguna vez la interpretación de estas formas extrañas se ha usado como propaganda en favor de las presentes, hemos de confesar, con todo, que esta tendencia ha sido mucho menos explícita en la historia del espíritu y de las ideas que en la historia política. En ésta, la acumulación de poder, con las dificultades que ello representa, determina en gran parte la causalidad histórica, y las ideas sólo adquieren importancia en cuanto hayan sido capaces de influir en estos poderes. La historia política está orientada hacia lo factual según un sistema que podríamos decir seme-

jante al de las leyes de la mecánica. En cambio, el desarrollo del arte, de la literatura y de la filosofía sigue un sistema de leyes muy diverso.

Prescindiendo de momento de los métodos tradicionales de que antes hemos hablado, la historia de los valores espirituales ha encontrado en los últimos decenios una nueva base; las peculiares relaciones que se dan entre las fases de una serie histórica de fenómenos se han podido hacer como directamente perceptibles, y a esto ha contribuido, en primer lugar, la historia del arte. En ella se ha logrado señalar la sucesión de los diversos estilos, y esta adquisición ha tenido una gran influencia en los demás campos de las ciencias del espíritu. En todos ellos se ha adoptado la división en diversos períodos estilísticos, así como los métodos para interpretar una obra determinada como expresión de determinado estilo. Por esto, hoy, junto a la arquitectura, pintura o escultura del barroco, se habla de una música, de una literatura y aun de una filosofía y una ciencia del barroco, como si todo fueran manifestaciones de un único *Zeitgeist*. Esto no deja de tener sus peligros.

El éxito que la historia del arte ha logrado en el campo del análisis formal de la obra artística y en una mayor comprensión de la evolución de los estilos, es ciertamente indiscutible. Mediante numerosas y cuidadosas comparaciones se ha logrado estudiar de tal manera los innumerables monumentos que nos han legado muchos miles de años de historia universal, que con toda seguridad se puede determinar de cada uno de ellos el tiempo en que se produjo y el lugar de donde procede.

Para la comprensión histórica tiene particular importancia el haberse logrado fijar la secuencia temporal en que se desarrollan los estilos, y aun hasta cierto punto la misma ley de su desarrollo. Esto demuestra que la historia del espíritu humano no es un embrollo sin sentido ni una sucesión de sucesos caprichosos, sino una historia con una dirección y un sentido. Si se pregunta cómo puede llegarse a este género de orden en los acontecimientos y si hay realmente un espíritu que actúe en ellos, hay que decir que las ciencias apenas si se han dado cuenta de que esta es una cuestión que no es de la competencia de las disciplinas particulares, sino de la filosofía. Pero,

como hemos dicho, las ciencias especializadas, especialmente la historia del arte, han encontrado en este tipo de leyes que rigen los fenómenos humanos una base firme que les ha permitido llegar a valiosos resultados. Sin embargo, una consideración más detallada muestra que, al menos hasta el presente, el campo en que se han dado resultados científicamente bien fundados y útiles es muy estrecho.

Un ejemplo de historia estilística formulada según unas leyes propiamente tales podría ser la observación de Wölfflin, según la cual en la evolución que va del renacimiento al barroco se da un progresivo predominio de lo pictórico a expensas de lo lineal. Semejantes procesos pueden señalarse en otras épocas. Pero ¿podemos decir que esto nos sirve para comprender realmente mejor la Historia? Esto nos dice que hay formas que aparecen y desaparecen según determinadas leyes, pero sobre el valor mismo de la obra de arte, sobre su sentido, sobre el sentido de la Historia, esto no nos dice nada. Las épocas se levantan brillantes como fuegos artificiales, y desaparecen inmediatamente en la oscuridad de la noche. Un estilo puede concebirse como la expresión de una época determinada; pero, ¿podemos decir que los artistas no pretendieron más que dar expresión sensible al sentimiento de su tiempo? Especialmente si interpretamos la literatura, la filosofía y la ciencia sólo como expresiones de una época, ¿qué se hace de la pretensión de los filósofos e investigadores que dicen buscar la verdad? Podemos interpretar la pintura o la arquitectura del barroco como expresión de un determinado «sentido del espacio»; una obra individual se hace entonces más inteligible, al observar que en ella se da un «sentido del espacio» semejante al de otras obras contemporáneas, que no se daba en otras obras de períodos antecedentes o subsiguientes. Ciertos sentimientos psicológicos pueden compararse entre sí, y precisamente la psicología toma como tarea propia el señalar coincidencias y diferencias en este campo. Este género de psicología llega pronto a la construcción de un «hombre barroco», que ya no tiene únicamente un «sentimiento del espacio» barroco, sino que tiene simplemente un «alma barroca». De manera semejante se pretende explicar las diferencias entre la pintura holandesa, italiana y española partiendo de las diferencias humanas entre holandeses, italia-

nos y españoles, y cuanto más desarrollado está el sentido de percepción de diferencias estilísticas, mayores son los abismos que se crean entre el hombre del renacimiento y el del barroco, el del barroco primitivo y el del barroco tardío, entre holandeses, italianos y españoles, etc.

Ya hemos visto la importancia que la psicología tuvo en la filología o la historia de las ideas a la manera antigua. Ella permitía señalar las desviaciones de lo razonable o de lo normal, y, hablando crudamente, permitía explicar la malicia o la estupidez de los hombres. Pero aquí se trata de explicar precisamente lo grandioso, los valores positivos del espíritu. Allí se trataba de una psicología individual; aquí se trata de una psicología colectiva. Pero, ¿podemos decir que la psicología podrá resolver los nuevos problemas con la misma seguridad y acierto con que resolvía los antiguos?

El primero de los problemas que se presentan es el de saber si el desarrollo de las formas estilísticas en concreto puede interpretarse legítimamente como un cambio de sentimientos y dispociciones en los hombres. Precisamente la regularidad de la corriente histórica en seguir determinadas leyes, que sería lo más importante en esta cuestión, es algo que no puede captarse con medios psicológicos. Ciertamente puede observarse que una época se va cansando de un determinado sentido del espacio, y otro se pone de moda. Pero el hecho de que a lo largo de siglos se mantengan los cambios en una determinada dirección, que tal dirección se repita en otras épocas, que nunca se dé una dirección contraria de sentido opuesto —por ejemplo, que se pase de lo pictórico a lo lineal— muestra que entran en juego otros factores además del sentimiento y la emoción psicológicos.

Una evolución de este tipo se explicará mejor señalando uno de sus rasgos esenciales y diciendo que se trata de un descubrimiento del espacio. Por ejemplo, podemos concebir la pintura holandesa —y no pretendo decir nada nuevo— como un continuado esfuerzo por reproducir el espacio por medio de los colores; con ello se comprende que este esfuerzo se manifieste en una tendencia constante a difuminar los contornos, a perfeccionar la perspectiva de la luz y los colores, es decir, a dar

cada vez más importancia a lo propiamente «pictórico». No es necesario recurrir a un ser tan mítico como la «conciencia colectiva holandesa del barroco» para explicar por qué todos los pintores holandeses pintan en un estilo parecido, sino que es la cosa más ordinaria del mundo el creer que cada uno de ellos adopta los últimos adelantos con suma alacridad. Con esto resulta que hemos aplicado a la evolución estilística del arte las categorías del «progreso», lo cual tiene una gran ventaja para el estudio científico; cada adelanto puede ahora ser determinado con toda exactitud, y ya no nos hallamos en el terreno fluctuante de las emociones. Sólo lo que se sabe, pero no lo que se siente, puede ser objeto de estudio exacto y preciso. Es evidente que con ello no se ha dicho la última palabra sobre todas las obras particulares, ni sobre todos los artistas. No se llega a poseer nuevos conocimientos acerca de las formas artísticas sin un sentimiento de emoción; el arte habla antes que nada al sentimiento. Pero aquí no tratamos del placer estético, sino de la Historia, la cual sólo se puede comprender a partir de determinados medios intelectuales y bajo el aspecto de descubrimientos y de progresos. El que crea que la esencia del arte está en la «expresión» considerará, sin duda, que es cosa banal afirmar que los grandes artistas no han hecho más que intentar interpretar el mundo en términos de espacio; pero al menos nadie negará que han intentado siempre descubrir algo nuevo y que su oficio tiene como objeto las formas espaciales.

Si consideramos la evolución estilística bajo este aspecto, podemos prescindir lo mismo del «hombre barroco» que del «hombre holandés». No se puede negar que determinadas épocas y determinados pueblos tuvieron rasgos muy característicos y propios; pero no se puede recurrir sistemáticamente al sentimiento colectivo, que suele consistir en un esquema abstracto, para explicar unos supuestos hechos colectivos. Este fantasma ya ha hecho bastante daño cuando se ha querido convertir en personaje místico, en ser divino, o también en demonio. El único sentido razonable que puede tener la expresión «hombre barroco» es el de un hombre que, debido a la influencia de determinadas obras de arte, ha aprendido a concebir el espacio de una manera determinada, y se esfuerza por ampliar el cam-

po de tal concepción espacial. Pero hay que admitir que el concepto que un hombre tiene del espacio está influenciado por otros muchos conceptos, y viceversa, el concepto de espacio tiene influencia en muchos otros campos del espíritu. No es cosa casual que los santos pintados en Italia hacia el 1500 muestren una expresión más dulce y suave que los santos del barroco. Pero sería peligroso sacar conclusiones directas de las formas estilísticas en el sentido de decir que «barroco» equivale a «apasionado»; sería ridículo querer designar como «barroca» en literatura toda expresión humana apasionada. Lo que los italianos descubrieron acerca del hombre a lo largo del siglo XVI se manifiesta de una manera explícita en su literatura, y cualquiera que quiera determinar no sólo de una manera vaga e intuitiva, sino de una manera exacta y científica lo que había de nuevo en su concepción del hombre, tendrá que recurrir a la literatura para explicar las obras de arte, y no procederá de manera inversa, explicando por las obras de arte la literatura.

Si uno no niega la unidad existente entre las diversas manifestaciones espirituales de una época y admite la evolución estilística como un fenómeno peculiar de las artes figurativas, tendrá que preguntarse si la misma regularidad y orden que se manifiestan en la historia del arte no se darán también en otros campos del espíritu.

La historia de las ideas cuenta con tales procesos regulares que consisten en un crecimiento de un determinado saber. Así se puede hablar de una «Ilustración» que elimina una concepción mitológica del mundo mediante la consideración racional, o se puede hablar de la evolución de la conciencia que el hombre tiene de sí mismo, que va llevando a una preponderancia cada vez mayor del individuo como tal, etc. Estos procesos regulares se manifiestan naturalmente también en las artes plásticas, especialmente en las que representan objetos, y este desarrollo propio del espíritu tiene una conexión estrecha con la evolución estilística y con la interpretación del espacio. Esto se presenta al que lo considera de una manera tan clara y directamente perceptible, que podemos hablar simplemente de «hombre barroco» sin caer en la cuenta de que con ello pone-

mos en peligro la precisión del lenguaje y la claridad de las ideas.

Esto nos lleva de nuevo al problema del progreso, con el que daremos fin a esta disquisición. Al afirmar que la evolución del espíritu y de las ideas sólo puede captarse con exactitud bajo la forma de progreso, no queremos decir que sea necesario para la investigación científica de la Historia creer en el progreso simplemente tal. Tomemos, por ejemplo, que la evolución del arte del renacimiento y del barroco pueda interpretarse correctamente como un progreso en el descubrimiento del espacio; esto no quiere decir que las mejores obras maestras hayan de hallarse necesariamente en la fase final de este progreso. El punto óptimo para la pintura o la escultura puede hallarse en un punto, o en varios puntos, anteriores al final de la línea progresiva. Este fenómeno es ley fundamental de toda vida orgánica. A la manera cómo en la Naturaleza todas las formas son como reflejos parciales de determinados fenómenos básicos, así también las obras del hombre llevan el sello y la forma que les imprimieron determinadas circunstancias limitadas. «Un poema es una vidriera de colores»; la vidriera no deja pasar toda la luz, sino sólo la que corresponde a los distintos colores; pero aun así su transparencia es bella y rica. Cada forma artística, para ser perfecta, ha de encarnarse en una determinada situación de conciencia en la que pueda hallar su perfección; si ésta se abandona en el proceso evolutivo del saber, la forma artística decae. No todo saber es saber exacto, conocimiento de tipo físico o matemático. Hay, por ejemplo, conocimiento del espacio, de su tridimensionalidad, de su continuidad, que no es sólo un sentimiento, sino un verdadero conocimiento de naturaleza especial, que no se sirve de fórmulas abstractas. Este conocimiento procede de las experiencias visuales, o de las de los cuerpos que se mueven en el espacio, y no se puede separar estrictamente de los sentimientos que pueden acompañarlo, como, por ejemplo, el sentimiento de bienestar que produce la armonía de un espacio limitado, el desahogo que se siente ante su anchura o el miedo que produce su infinitud. Tales profundos sentimientos pueden hacer que un conocimiento sea artísticamente fértil, y, como los conocimientos nuevos suelen ir a los comienzos acompañados de ta-

les intensos sentimientos, su manifestación en el arte suele preceder su exacta determinación por medios científicos. Aunque consideremos el estudio científico como progreso del saber, las manifestaciones artísticas tienen también su perfección no sólo en cuanto van acompañadas de sentimientos que hay que interpretar de nuevo en cada artista y en cada obra artística, ni tampoco sólo en cuanto obras informadas de una armonía analizable en un análisis estético, sino también en cuanto expresión de unos conocimientos vivos que se encuentran en ellas bajo la forma de experiencia comunicable y perceptible.

Algo semejante podría decirse del proceso de la Ilustración, de la desmitización del mundo, del descubrimiento del individuo. Por una parte, las grandes obras literarias son fases o momentos de un progreso que la historia de las ideas puede conocer y determinar; por otra parte, son formaciones autónomas determinadas por una situación limitada y concreta que puede concebirse subjetivamente como manifestación del alma personal del artista y objetivamente como expresión de las formas de un estilo determinado.

A pesar de estar condicionada al tiempo, una obra de arte puede ser algo perfecto y de valor permanente porque no se dan múltiples formas de conciencia caprichosas, y el hombre no abandona las formas del pasado a la manera cómo pueden abandonarse determinados adelantos técnicos ya superados, sino que retiene siempre la potencialidad vital que hay en el saber. En este sentido debe poder lograrse fijar la historia del espíritu y de las ideas sobre bases más firmes, y ya se ha empezado a trabajar en este campo. Ha de hacerse una historia de la conciencia que el hombre ha ido teniendo de sí mismo y del mundo que le rodea, para lo que puede ser útil volver la vista a Hegel, y hay que hacer un nuevo análisis de lo espiritual, para lo que quizá los tipos de Dilthey pudieran ofrecer los puntos de partida para un trabajo ulterior. La misión de la psicología sería la de investigar cómo se desarrollan hasta la perfección los nuevos conocimientos. Pero los rasgos comunes a todo un tiempo o a todo un pueblo, lo que podríamos llamar el «estilo suprapersonal», no es cosa que pueda captarse con el sentimiento, sino con la inteligencia. Esta es también la que ha de comprender las luchas y tensiones que pueden dar-

se dentro de una misma época y de un mismo pueblo, que son como luchas por alcanzar unos conocimientos nuevos, por hacer que lo viejo ceda ante lo nuevo, por resolver problemas concretos que se presentan. La inteligencia es la que debiera explicar la manera cómo las diversas formas del progreso de nuestros conocimientos están íntimamente relacionados, por ejemplo, en lo que se refiere a la concepción del espacio, la Ilustración, el descubrimiento del individuo, etc.

En el hombre hay algo que es capaz de conocer y que quiere conocer; en cada caso particular este principio cognoscitivo irrumpe con pasión y lleva a conocimientos que muestran dentro de determinados terrenos una notable homogeneidad. Más aún, a menudo conocimientos semejantes aparecen independientemente en diversos contextos. Además, el hombre se esfuerza por expresar sus conocimientos en las formas más diversas, y con todo, al poco tiempo busca aún nuevas formas de expresión que sustituyan a las antiguas. Todo esto son realidades de nuestra existencia que están sujetas a la investigación según métodos científicos.

Pero en qué consiste el progreso de la historia del espíritu y de las ideas, si hay algo como una inteligencia que actúa a lo largo de esta historia, si hay realmente un progreso del saber humano, si la Historia tiene realmente una finalidad o es un mero juego de fuegos de artificio, que aunque se sujete a ciertas reglas no tiene propiamente un sentido..., todo esto son cuestiones que suscitan nuestro interés por la Historia, pero que no pueden ya resolverse por los métodos estrictamente «científicos»; son cuestiones filosóficas. Con todo, el que reflexione, sobre el curso de la historia del espíritu humano hasta nuestros días, y sobre los conocimientos que a lo largo de él se han logrado, pensará, sin duda, que aunque no todo haya sido glorioso, al menos los hombres, si es que tenían que llegar a la condición en que nos encontramos, han llegado a ella con bastante facilidad, sirviéndose de los medios que tenían a su disposición; y, mirando bien las cosas, podemos decir —no sólo para consolarnos neciamente— que nuestro mundo no es, ciertamente, el peor de los mundos posibles.

Tales consideraciones teoréticas pueden ayudar tal vez a la autorreflexión. Pero las ciencias particulares no se preocu-

pan mucho —y con razón— de tales cosas, pues se purifican a sí mismas como automáticamente, por sus mismos procesos internos, como el agua del mar, cuando se encuentran con problemas que no pueden resolverse bien con los métodos que tienen a mano. Mientras la ciencia no esté satisfecha de sí misma, siempre encontrará en sí nuevas fuerzas para salir a la búsqueda de nuevas metas.

INDICE ANALITICO

INDICE SISTEMATICO

ACABÓSE DE IMPRIMIR EN MADRID, EN LOS
TALLERES GRÁFICOS DE BOLAÑOS Y
AGUILAR, S. L., EL DÍA 24
DE SEPTIEMBRE
DE 1965

